

## Indhold

1. Indledning .....	3
1.2 Problemformulering .....	4
1.3 Uddybning af problemformulering .....	4
1.3 Indledende begrebsafklaring og afgrænsning.....	5
1.3.1 Populær dansk hiphop .....	5
1.3.2 Diskurs og forestillinger.....	6
1.3.3 Det danske samfund .....	6
1.3.4 Tidsmæssig afgrænsning: 1996-2015.....	6
<b>Første del: metodisk afklaring .....</b>	<b>7</b>
2. Udvælgelse af data og metodiske overvejelser .....	7
2.1 Dataudvælgelse .....	7
2.2 Diskursanalyse .....	12
2.2.1 Diskursbegrebet.....	12
2.2.2 Norman Fairclough's diskursbegreb og tredimensionelle diskursanalytiske model .....	13
2.2.3 Den tredimensionelle analysemodel (tekst, diskursiv praksis og social praksis).....	14
3. Forskningsoversigt .....	18
<b>Anden del: dansk hiphop – et historisk oprids .....</b>	<b>21</b>
4. Hiphop i Danmark.....	21
4.1 Den første danske rapbølge (1983-1989): MC Einar og Rockers By Choice .....	21
4.2 Den anden danske rapbølge (1989-1992): fra stjernestatus til ørkenvandring.....	21
4.3 Den tredje danske rapbølge (ca. 1994-): fra Humleridderne humoristiske selvironi til Den Gale Poses stodderrap.....	22
<b>Tredje del: om forestillingerne om manderoller og maskuliniteter i det danske samfund 1996-2015.....</b>	<b>25</b>
5. Manderoller og maskulinitet i Danmark - forbemærkning .....	25
5.1 Den klassiske maskulinitet – den hegemoniske maskulinitet.....	25
5.2 1990'erne: klassisk hypermaskulinitet, indre vildmænd og drengerøvs kultur.....	27
5.3 00'erne: Hvordan Mand og Pikstormerne – den hegemoniske maskulinitet udfordres .....	29
5.4 2002-2015: Mangfoldighedsmandens tidsalder og tabermænd i krise.....	32
<b>Fjerde del: diskursanalytisk afsnit om forestillingerne om manderoller og maskuliniteter i populær dansk hiphop 1996-2015 .....</b>	<b>35</b>
6. Manderoller og maskuliniteter i populær dansk hiphop 1996-2015 – forbemærkning.....	35
6.1 1996-2001: Humleridderne, Østkyst Hustlers og Den Gale Pose .....	35
6.1.1 Humleridderne: fuck politik, længe leve drengerøven!.....	35

6.1.2 Østkyst Hustlers: dyrkelse af hiphopperen som den utilpassede outsider.....	38
6.1.3 Den Gale Pose: stoddere med stiv pik og håret tilbage.....	43
6.2 2003-2009: Jokeren, Niarn, LOC og Suspekt.....	46
6.2.1 Jokeren og Niarn: machomænd, refleksion og kærlighed.....	46
6.2.2 LOC: selvdestruktiv stodderlyrik med dybde og sårbarhed.....	50
6.3 2011-2015: LOC, Clemens, Jokeren, Niarn, Suspekt, Topgunn, Niklas, Kidd, Vild Smith, Ukendt Kunstner, og Sivas.....	54
6.3.1 LOC: stoddertendenser, offertendenser og kærlighedserklæringer.....	54
6.3.2 Clemens: den modne hiphopper med spædbørn og følelser.....	56
6.3.3 Topgunn: fester, kvinder (med store numser) og knuste hjerter.....	59
6.3.4 Niklas: ulykkelig kærlighed, klynk og top swag.....	61
6.3.5 Kidd og Vild Smith: ”Det skal handle om sex og stoffer, og om at være uovervindelig”.....	62
6.3.6 Ukendt Kunstner: et melankolsk univers med, håb, kærlighed, refleksioner og samfundskritik.....	63
6.3.7 Sivas: den ghettodanske poet.....	68
6.4 Sammenfatning.....	70
<b>Femte del: er dansk hiphop en afspejling af det danske samfund?.....</b>	<b>72</b>
7. Sammenhængen mellem samfundets og hiphoppens udvikling i forestillingerne om manderoller og maskulinitet.....	72
7.1 Den klassiske maskulinitets hegemoni – også i hiphoppen.....	72
7.2 Hegemoniet brydes: velkommen til den følsomme mand.....	73
7.3 Mangfoldighedsmanden: offerrollen og tabermænd.....	74
7.4 Perkerrappen – er ghettodanskeren den nye antihelt?.....	76
7.5 Den klassiske maskulinitet lever stadig.....	77
7.6 Nuancerede rappere er gamle rappere?.....	77
8. Konklusion.....	79
9. Litteraturliste.....	81
9.1 Online artikler fra Gaffa.....	83
10. Diskografi.....	84

# 1. Indledning

*”Thi alle de Poeter, jeg har kiendt har været Staadere”*

Sådan skrev Ludvig Holberg i 1700-tallet i sin komedie Jakob von Thyboe, og i dag, 300 år senere, viser netop det citat sig at være yderst rammende for den type poeter, vi i dag betegner som rappere og hiphoppere. Dansk hiphop er blevet kendt og udskældt for sin hårde attitude, sit provokerende sprogbrug og sine stereotype skildringer af køn, og det der startede som en del af ungdommens rebelske udtryk, har efterhånden forvandlet sig til et primitivt udtryk fyldt med sexismen.<sup>1</sup>

Netop de stereotype skildringer af køn og det provokerende sprogbrug har i en årrække været genstand for omfattende kritik, en kritik som på mange måder kulminerede i efteråret 2004 med forfatter Hanne Vibeke Holsts artikel *Du er fucking sexistisk, Niarn!*, hvori hun rettede skarp kritik mod det hårde og sexistiske sprog i rapperens og hans kollegaers tekster. Artiklen skabte stor offentlig debat og affødte også et direkte svar fra den Aalborgensiske rapper, som i Politiken højlydt proklamerede, at han hverken er sexist eller nedladende overfor kvinder, og desuden, med følgende citat fra sin hiphopkollega Jokeren, argumenterede for, at de tekster han skriver, jo blot er en refleksion af den verden han lever i: *”Hvis mine tekster er for grove, så er det verden, der skal ændres, for det er den, jeg rapper om.”*<sup>2</sup> Netop Niarns realisme-argument, blev også ført af den unge specialestuderende Sara Malou Strandvad, som i en kronik i Information skrev: *”(…) det er ikke rappen, der er noget i vejen med, men det omgivende samfund, som den beskriver. Den sexistiske rap afspejler et sexistisk samfund. Rapmusikken har hverken opfundet det sexistiske sprog eller de fantasier og kønsulige samfund, som teksterne afspejler.”*<sup>3</sup>

De seneste år er dansk hiphop så endnu engang kommet under kritik, men denne gang på en helt anden baggrund end sexismen og provokerende sprogbrug. Kulturjournalist Ditte Giese definerede i 2009, i en artikel med overskriften *”En ny genre har set dagens lys: klynke-hiphop”*<sup>4</sup>, en helt ny genre indenfor dansk hiphop. Hun beskyldte heri de tidligere så hårde hunde i dansk hiphop, for at være blevet blødsødne, selvmedlidende og forsmåede. Begrebet klynke-hiphop er flere gange siden blevet anvendt, blandt andre af Birgitte Stougaard og Niels Ebdrup, som begge har beskrevet nutidens tidligere så hårdkogte danske hiphoppere, som klynkende mænd, der nu kun laver kærlighedsmusik om de kvinder de har mistet.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Gaffa 1 og Stougaard Pedersen

<sup>2</sup> Videnskab.dk: Definitionen på en stodder og hans rap og Køster-Rasmussen 2004

<sup>3</sup> Strandvad 2004

<sup>4</sup> Giese 2009

<sup>5</sup> Ebdrup 2011

Dette speciale tager Niarn på hans ord, og undersøger om dansk hiphop rent faktisk afspejler samfundet og verdenen omkring den, og søger at finde sammenhængen mellem den udvikling, der har fundet sted i dansk hiphop de seneste år, hvor kønsstereotyper og sexismen er blevet erstattet af klynkende kærlighedssange, og den udvikling, der har fundet sted i synet på manderoller og maskulinitet i det danske samfund i samme periode.

## **1.2 Problemformulering**

På baggrund af ovenstående lyder specialets problemformulering således:

På hvilken måde kan den diskursive udvikling, der udtrykker forestillinger om manderoller og maskuliniteter, i populær dansk hiphop i perioden 1996-2015 ses som en afspejling af udviklingen af forestillingerne om manderoller og maskuliniteter i det danske samfund i samme periode?

## **1.3 Uddybning af problemformulering**

For at kunne undersøge sammenhængen mellem udviklingen af forestillingerne om manderoller og maskuliniteter indenfor henholdsvis dansk hiphop og det danske samfund, vil specialet, først og fremmest indeholde en redegørelse for den udvikling indenfor netop de forestillinger om manderoller og maskuliniteter, der har fundet sted i det danske samfund de sidste tyve år. Dette vil udgøre specialets tredje del, og første hovedafsnit. Specialets fjerde del, og andet hovedafsnit, vil dernæst indeholde en diskursanalyse af populære danske hiphopsange fra samme periode, med fokus på fremstillingen af manderoller og maskulinitet. Disse to overordnede afsnit vil danne grundlaget for specialets femte og sidste del, og tredje hovedafsnit, hvori sammenhængen mellem hiphoppens udvikling og samfundets udvikling vil blive diskuteret.

### 1.3 Indledende begrebsafklaring og afgrænsning

Opgavens problemformulering: *På hvilken måde kan den diskursive udvikling, specifikt om manderoller og maskuliniteter, i populær dansk hiphop i perioden 1996-2015, ses som en afspejling af udviklingen af forestillingerne om manderoller og maskuliniteter i det danske samfund i samme periode?* indeholder flere centrale begreber og afgrænsninger, som i dette afsnit vil blive uddybet og afklaret.

#### 1.3.1 Populær dansk hiphop

Begrebet ”populær” betyder, ifølge fremmedordbogen, noget, der er almindelig afholdt, folkeligt og almindelig udbredt, og ifølge den danske ordbog, er popkultur *”en kultur eller livsstil som deles og dyrkes af brede dele af en befolkning, udbredes gennem massemedierne og er præget af anonyme, masseproducerede varer eller kulturelle værker, fx popmusik, tegneserier og populære tv-udsendelser.”*<sup>6</sup> Begrebet ”populær” dækker derfor i dette speciale over musik, som både er almindelig udbredt og afholdt, og som er noget der lyttes til af den brede befolkning og som udbredes gennem et massemedie. Derfor vil samtlige hiphopsange, som der arbejdes med i dette speciale, være sange der indenfor den tidsmæssige afgrænsning, har figureret på enten P3’s Tjekliste (1996-2010) eller Track Top-40 listen (2010-2015). Begge disse lister, og den nærmere udvælgelse af specialets datagrundlag, vil blive uddybet i specialets metodeafsnit.

Udtrykket ”hiphop” stammer oprindeligt fra en vrøvleremse som rapperen Lovebug Starski brugte i midten af 1970’erne, når han varmede publikum op inden dj’en Afrika Bambaataa’s ”block parties” i bydelen Bronx i New York.<sup>7</sup> Udtrykket har ikke som sådan nogen betydning, men slår man det eksempelvis op i Oxford Learner’s Dictionaries får man følgende definition: *”a type of popular music with spoken words and a steady beat played on electronic instruments, originally played by young African Americans.”*<sup>8</sup> Hiphopkulturen består i sin grundform af fire originale elementer: rap, dj’ing, breakdance og graffiti, men dette speciale vil udelukkende beskæftige sig med det ene af disse fire elementer, nemlig rap. Begrebet hiphop dækker derfor, i dette speciale, over musik, hvor ord rappes henover et beat. Begrebet kan staves på mange forskellige måder, eksempelvis Hip-Hop, hip hop og hip-hop, men Dansk Sprognævn anbefaler stavemåden hiphop, hvorfor det vil være den anvendte stavemåde specialet igennem.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Gjellerups fremmedordbog: populær, samt Den danske ordbog: popkultur

<sup>7</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 10

<sup>8</sup> Oxford Learner’s Dictionaries: hip hop

<sup>9</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 9 f

### **1.3.2 Diskurs og forestillinger**

Begrebet ”diskurs” er både omdiskuteret og defineret på mange forskellige måder, men i dette speciale må begrebet forstås som en bestemt måde at tale om og forstå verden (eller et udsnit af verden) på. Diskurs er altså ideen om, at vores sprog er konstrueret i forskellige mønstre, som vores udsagn følger, og kan altså overordnet defineres som social konstruerede betydningssystemer.<sup>10</sup> Definitionen af diskursbegrebet og hvordan det forstås og anvendes, vil blive uddybet i specialets metodeafsnit. I forlængelse og kombination med diskursbegrebet, anvendes begrebet ”forestillinger”, som i virkeligheden er et vidt begreb. I dette speciale bruges det som et udtryk for, hvad en eller flere specifikke diskurser udtrykker af tankemønstre om mænd, manderoller og maskuliniteter.

### **1.3.3 Det danske samfund**

Det danske samfund dækker i dette speciale både over den offentlige debat om manderoller og maskulinitet, de strømninger og eventuelle bøger, publikationer og enkeltpersoner, der har påvirket denne debat, og sidst men ikke mindst, udviklingen af dansk mandeforskning som videnskabeligt felt, og dennes indflydelse på selvsamme debat. Det danske samfund bruges derfor i nærværende speciale, både som et udtryk for en offentlig og politisk debat, de forskellige aktører, som gennem tiden har påvirket denne debat, og den udvikling der, som en konsekvens heraf, har fundet sted.

### **1.3.4 Tidsmæssig afgrænsning: 1996-2015**

Den tidsmæssige ramme for dette speciale er perioden fra 1996-2015, og er sat ud fra to kriterier. For det første, så er 1995 året hvor dansk raps anden bølge skyller ind over Danmark, og hvor der finder et skifte sted i dansk hiphop, hvilket vil blive uddybet nærmere i det korte afsnit om dansk hiphops historie og udvikling. Grunden til, at 1996 og ikke 1995 er specialets tidsmæssige bagstopper er, at der ganske enkelt ikke figurerer nogle danske hiphopsange på Tjeklisten eller Track Top-40 listen før 1996. For at gøre specialets analyse, diskussion og konklusion så relevant og aktuel som muligt, fungerer indeværende år som den naturlige øvre grænse. Specialet fokuserer derfor på perioden 1996-2015, og det er denne tyveårige periode, der er det tidsmæssige genstandsfelt.

---

<sup>10</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 9, 31

## **Første del:** Metodisk afklaring

### **2. Udvalgelse af data og metodiske overvejelser**

Metodeafsnittet i dette speciale er todelt, og indeholder både en redegørelse for de overvejelser der ligger bag udvælgelsen af de data, der bliver anvendt i analysen, samt en redegørelse for den diskursanalytiske metode, der vil blive anvendt i specialets analyse og diskussion.

#### **2.1 Dataudvælgelse**

Omdrejningspunktet for dette speciales analyse, er populære danske hiphopsange fra perioden 1996-2015. For at sikre en holdbar udvælgelse af disse sange, og for at sikre, at det data der bliver udvalgt, er relevant for specialets problemformulering, er der opstillet en række kriterier for udvælgelsen. For det første skal sangene, jf. begrebsafklaringsafsnittet, være populærkultur, og udtryk for hvad der rør sig i det musikalske Danmark på et givent tidspunkt. Derfor er alle de sange, som indgår i specialets analyse, udvalgt fra P3's Tjekliste og Track Top-40 listen. Tjeklisten er en lytterhitliste, hvor det udelukkende er lytterne, der ved at afgive stemmer, er med til at afgøre om en sang skal være på Tjeklisten eller ej. En række sange udvælges og hvis de får stemmer nok, lukkes de ind i varmen, hvis ikke, ryger de ud i kulden igen. Netop derfor, er Tjeklisten gennem årene blevet kendt som listen, der giver et retvisende billede af hvilke sange, der er mest populære til enhver tid. Tjeklisten blev første gang præsenteret d. 15. januar 1994, og blev nedlagt igen i begyndelsen af 2010.<sup>11</sup> Eftersom den tidsmæssige afgrænsning for dette speciale er år 2015, er sangene fra år 2010-2015 udvalgt fra en anden dansk hitliste, nemlig Track Top-40 listen. Musikselskabernes brancheorganisation IFPI står bag denne liste, som kan findes på hjemmesiden Hitlisten.nu. Selve udvælgelsen af de sange der optræder på listen, administreres af analysevirksomheden M&I Service, som løbende indsamler data om salg og streams i Danmark. Det indebærer blandt andet streamingtjenester som Spotify, downloadtjenester, supermarkeder og pladebutikker. Den indsamlede data analyseres ud fra en gennemprøvet analysemetode, "(...) og hitlisterne er derfor et retvisende billede på de danske forbrugeres musikalske favoritter i den pågældende uge eller det pågældende år."<sup>12</sup>

Specialets omfangsmæssige begrænsning, kombineret med det store udbud af populære hiphopsange, særligt i perioden fra 2003 og frem til 2011, har desuden også medført, at popularitetskriteriet har betydet, at kunstnere eller grupper som kun har haft en enkelt eller to sange på enten Tjeklisten eller Track Top-40 listen er blevet fravalgt til fordel for de kunstnere eller grupper, som i samme periode har haft flere sange på de to hitlister, og som dermed har været mere populære. Dette kriterium har

---

<sup>11</sup> Jensen 2005 s. 9, 72 og bagsidecover

<sup>12</sup> Om hitlisten.dk (<http://www.hitlisten.nu/om/bagomhitlisten.html>)

også medført et naturligt fravær af satiriske sange fra grupper som eksempelvis Gramsespektrum og af sange som er sunget af kvindelige kunstnere.

Udover kriteriet om popularitet, skal de udvalgte sange også være karakteriseret som hiphop. Udvælgelsen af sange som kan kategoriseres som hiphopsange, er sket på baggrund af specialets definition af begrebet hiphop, jf. begrebsafklaringsafsnittet. I lyset af hiphopgenrens udvikling de seneste år, mod en mere bred og mangfoldig genre (jf. afsnittet om dansk hiphops historie) , har det i visse tilfælde været svært at afgøre om specifikke sange kunne kategoriseres som hiphop. I disse tilfælde er udvælgelsen blevet suppleret af research af de specifikke kunstnere og deres omtale. Eksempler på sådanne grupper eller kunstnere, hvor der har været tvivlsspørgsmål, og hvor research har cementeret deres karakterisering som hiphop, er nye navne såsom Topgunn, Kidd, Niklas, Sivas og Vild Smith.<sup>13</sup>

Disse kriterier har dannet grundlag for udvælgelsen af sangene til analysen, og nedenstående skema illustrerer både det råmateriale som udvælgelsen er sket på baggrund af, samt det datamateriale der indgår i specialets analyse (disse sange er markeret med turkis i skemaet).

Figur 1

Årstal	Kunstner	Titel/sang	Antal uger på listen
P3's Tjekliste	P3's Tjekliste	P3's Tjekliste	P3's Tjekliste
1996	Humleridderne	Få hvad du kan ta'	>2
1996	Humleridderne	Humle bringer hyggen	7
1996	Humleridderne	Sommerklar	>2
1996	Østkyst Hustlers	Han får for lidt	3
1996	Østkyst Hustlers	Hustlerstil	9
1997	Østkyst Hustlers	Penge ind på torsdag	8
1997	Østkyst Hustlers	Håbløs	6
1998	Den Gale Pose	Spændt op til lir	13
1998	Den Gale Pose	Den dræbende joke	3
1998	Østkyst hustlers	Kyssevinet	7
1998	Østkyst Hustlers	Står her endnu	>2
1998	Gramsespektrum	Mange penge	3
1998	L:Ron:Harald	Mæ å min kadett	5
2000	Outlandish	Walou	8
2000	Outlandish	Wherever	3
2001	Den Gale Pose	Definitionen af en stødder	>2
2002	Outlandish	Guantanamo	10
2003	Outlandish	Aicha	10

<sup>13</sup> Gaffa 2, 3, 4, 5 & 6



2003	Alex	Them girls	8
2003	UFO Yepha	Hver dag	8
2003	Alex	Hola	4
2003	Jokeren	Sulten	7
2003	Jokeren	Havnen	>2
2003	Jokeren	Det ku' ha' været dig	5
2003	LOC	Undskyld	9
2004	Niarn	Dobbelt a	>2
2004	Outlandish	Man binder os på mund og hånd	9
2005	Ataf	Sommerfugl	6
2005	Bikstok Røgsystem	Cigar	8
2005	Niarn	Kommer aldrig igen	3
2005	Bikstok Røgsystem	Fabrik	4
2005	LOC	Frk. Escobar	8
2005	Outlandish	Look into my eyes	11
2006	Bikstok Røgsystem	Radio	5
2006	UFO Yepha	Op med håret	10
2006	Outlandish + USO	Kom igen	3
2006	Jokeren	Godt taget	7
2006	LOC	Du gør mig	3
2006	Outlandish	I only ask of God	22
2006	UFO Yepha	Hængekøjen	11
2006	Johnson	Kig forbi	8
2006	Jokeren, LOC & Niarn	Gravøl	7
2006	Natasja	Op med ho'det	4
2006	Outlandish	Callin' U	4
2007	Natasja	Ildebrand i byen	8
2007	Natasja	Gi' mig Danmark tilbage	16
2007	Suspekt	Proletar	5
2008	LOC	XXX Couture	12
2008	Natasja	Fi er min	4
2008	LOC	Hvorfor vil du ikk?	13
2008	Natasja	Dig og mig	10
2008	LOC	Superbia	9
2008	UFO Yepha	Næh næh	3
2009	LOC	Bare en pige	5
2009	Jokeren	Gå væk	9
2009	Outlandish	Rock all day	3
2009	Jooks	Hun vil ha' en rapper	11
2009	Jokeren	Sig ja	6
2009	Outlandish	Feels like saving the world	7
2009	Selv mord	Råbe under vand	9
2010	Selv mord	OK	6
<b>Track Top-40 listen</b>	<b>Track Top-40 listen</b>	<b>Track Top-40 listen</b>	<b>Track Top-40 listen</b>
2010	Kato & USO & Johnson	Hey shorty (yeah yeah pt. 2)	28

2010	Rune RK & Karen & Jooks	Har det hele	14
2010	Hampenberg & Alexander Brown & Yepha	Skub til taget	29
2011	Clemens & Jon Nørgård	Champion	17
2011	LOC	Ung for evigt	10
2011	Hampenberg, Alexander Brown & Yepha	Det stikker helt af	10
2011	Suspekt	Klaus Pagh	3
2011	Johnny Hefty & Jøden	Gamle dreng	4
2011	Clemens	Byen sover	13
2011	Nik & Ras, Pharfar & Burhan G	Fugt i fundamentet	8
2011	Niklas	Ikke mer' mig (Niklas fuck dig)	7
2011	Kidd	Ik' lavet penge	12
2011	Clemens + Kato	Fuck hvor er det fedt at være hip hopper	6
2011	Stanley Most & Rune RK	Kom kom	8
2012	LOC	Langt ude	5
2012	LOC & USO	Momentet	36
2012	LOC	Noget dumt	13
2012	Niklas	Top Swag	19
2012	Clemens	Ingen kender dagen	12
2012	Niklas	Veninder	>8
2012	Eaggerstunn	Kugledans	18
2012	Kaka	Bang bang	3
2012	Outlandish	Warrior/worrier	18
2012	Klumben & Raske penge	Faxe Kondi	16
2012	Spektors	Lågsus	11
2012	Nik og Ras	Hvad der sker her	4
2012	Djåmes Braun	Kom og giv mig alle dine penge	7
2012	USO & Kato	Klapper af den	10
2012	Kidd	Fetterlein	4
2013	Yepha	Ik' gør det	7
2013	LOC	Helt min egen	23
2013	Clemens	Tog det som en mand	10
2013	Bikstok Røgsystem	Delerium	4
2013	Ukendt Kunstner	Neonlys	7
2013	Clemens	Har du noget at sige	9
2013	Djåmes Braun	Kvinder og kanoner	5
2013	Pharfar	La' mig rulle dig	21
2013	Topgunn	Tilbud	8
2014	Topgunn + Kato	Dumt på dig	17
2014	Kaka	En sidste sang	5
2014	Topgunn	Man kan ikke stole på	4

		en pige med en lille røv	
2014	Kato, Specktors & Djämes Braun	Ejer det	11
2014	LOC	Marquis	8
2014	Sivas	D.A.U.D.A	3
2014	Ukendt kunstner	Alting/ingenting	3
2014	Suspekt	Søn af en pistol	3
2014	Suspekt	Bollede hende i går	3
2014	Topgunn	Kongens have	15
2014	Vild Smith	Gør det godt	7
2014	Sivas	Det gode liv	5
2014	Djämes Braun	Fugle	17
2014	Jokeren	Kun os to	12
2014	Vild Smith	Det ik' sket	4
2014	Kesi	Søvnløs	12
2014	Kidd	Brunt Øje	>2
2014	Kidd	Ryst Pagne	>2
2014	Ukendt Kunstner	Stein Bagger	>2
2014	Niarn	Ingen tårer, ingen ord	>2
2014	Clemens	Øjenåbner	>2
2015	Topgunn	6 Liter	>2
2015	Topgunn	Veninder	>2
2015	Djämes Braun	Inficeret	

## 2.2 Diskursanalyse

Specialets analytiske og diskuterende afsnit vil gøre brug af en diskursanalytisk metode. Diskursbegrebet er bredt, og det samme er de forskellige tilgange til diskursanalyse. Dette afsnit vil derfor gøre rede for kompleksiteten i diskursbegrebet og de forskellige tilgange til diskursanalyse, for derefter at fokusere på og definere Norman Faircloughs diskursbegreb og diskursanalytiske tilgang, som er den metode, der vil blive anvendt i specialet.

### 2.2.1 Diskursbegrebet

Diskursbegrebet er blevet mudret. Sådan skriver Marianne Winther Jørgensen og Louise Phillips i deres udgivelse *Diskursanalyse som teori og metode* fra 1999. Udsagnet er meget sigende for, hvor komplekst diskursbegrebet i sig selv er, men samtidig også for, hvor bredt et forskningsfelt diskursanalysen er blevet. Der findes altså ingen større enighed om hvad diskurser er, eller hvordan man analyserer dem, og begrebet ”diskurs” kan derfor i sig selv defineres på mange forskellige måder.<sup>14</sup> En fællesnævner for de mange forskellige definitioner af diskursbegrebet kan dog siges at være, at de sproglige mønstre som vi mennesker har til rådighed i sociale sammenhænge, anses for, at være steds- og tidsbundne fænomener, der former og begrænser vores tanker og handlinger.<sup>15</sup>

Rodney Jones<sup>16</sup> forsøger at indkredse og konkretiserer diskursbegrebet, ved at argumentere for, at man grundlæggende kan definere diskursbegrebet på tre forskellige måder, som ligeledes danner grundlag for tre forskellige måder at analysere diskurs på. De tre tilgange er den formelle tilgang, den funktionelle tilgang og den sociale tilgang. Den formelle tilgang definerer diskurs som alt sprog højere end sætnings- og bisætningsniveau. Denne definition af diskursbegrebet lægger op til en diskursanalyse med fokus på de regler og konventioner der er bestemmende for hvordan vi danner tekster, ved at sætte sætninger og bisætninger sammen. Den funktionelle tilgang definerer derimod diskurs, som den funktionelle brug af sproget vi anvender i forskellige konkrete situationer, for at opnå ét bestemt mål, som eksempelvis kan være at udstede en advarsel eller komme med en undskyldning. Med denne definition af diskursbegrebet dannes der grundlag for en diskursanalytisk tilgang, hvis fokus er måden hvorpå vi anvender sprog i forskellige situationer, for at opnå forskellige mål, og hvordan vi kan afkode hvad andre mennesker prøver at kommunikere/opnå når de skriver eller på anden vis bruger sproget. Den sidste tilgang, den sociale, definerer diskurs som en form for social praksis, hvilket vil sige at vores sprogbrug hænger tæt sammen med den måde hvorpå vi konstruerer sociale identiteter og forhold. En diskursanalyse med udgangspunkt i denne tilgang fokuserer derfor på sprogets rolle i social praksis; hvad sproget udtrykker om sociale forhold og sociale virkeligheder, hvem der har magt

---

<sup>14</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 9

<sup>15</sup> Den Store Danske

<sup>16</sup> Rodney Jones er leder af instituttet for Engelsk på City University of Hong Kong i Kina

over hvem, og hvilke konventioner der eksisterer i vores samfund, og hvordan disse udtrykkes gennem vores sprogbrug.<sup>17</sup>

Eftersom denne opgave søger at klarlægge, sammenhængen mellem den udvikling der har fundet sted i dansk hiphop de seneste år, og den udvikling der har fundet sted i synet på manderoller og maskulinitet i det danske samfund, er den sociale tilgang, og dennes definition af diskursbegrebet, den tilgang, der er mest relevant. Genstandsfeltet for undersøgelsen i dette speciale lægger op til en diskursanalyse af sproget som en social praksis, der er et vindue ind til sociale identiteter, sociale forhold, sociale virkeligheder, magtforhold og samfundets eksisterende konventioner. Netop dette gør den sociale tilgang til diskursbegrebet relevant og anvendelig. Som Rodney Jones beskriver det, så tillader denne tilgang til diskursbegrebet, en udforskning af hvordan mennesker anvender sproget til at fremme specifikke versioner af virkeligheden, specifikke magtforhold og hvordan vores værdier og sociale identiteter bliver konstruerede, samt understøttet, gennem diskurs.<sup>18</sup>

Den overordnede definition af diskursbegrebet der arbejdes videre med i denne undersøgelse, og som også defineres af Jørgensen og Phillips, er derfor, at diskurs er en bestemt måde at tale om og forstå verden (eller et udsnit af verden) på.<sup>19</sup> Diskursbegrebet dækker altså over en ide om, at vores sprog er konstrueret i forskellige mønstre, som vores udsagn følger, når vi agerer indenfor forskellige sociale områder. Diskurser er altså socialt konstruerede betydningssystemer.<sup>20</sup> Ud fra denne definition af diskursbegrebet, kan diskursanalyse derfor defineres som en analyse af disse socialt konstruerede mønstre og betydningssystemer. Diskursanalyse er dog ikke kun én tilgang, men derimod en lang række forskellige tværfaglige og multidisciplinære tilgange, bestående af både forskellige teorier og metoder.<sup>21</sup> Det følgende afsnit vil udelukkende fokusere på den diskursanalytiske teori/metode som vil blive anvendt i undersøgelsens analyse: Norman Faircloughs kritiske diskursanalyse.

### **2.2.2 Norman Fairclough's diskursbegreb og tredimensionelle diskursanalytiske model**

Ifølge Norman Fairclough, er formålet med den kritiske diskursanalyse, *"(...) at kaste lys på den lingvistisk-diskursive dimension af sociale og kulturelle fænomener og forandringsprocesser i senmoderniteten."*<sup>22</sup>

Diskursbegrebet defineres derfor hos Fairclough på to forskellige måder. Den første, og noget abstrakte måde, definerer diskurs som *"(...) sprogbrug som social praksis"*<sup>23</sup> og den anden definerer

---

<sup>17</sup> Jones 2012 s. 36 ff.

<sup>18</sup> Jones 2012 s. 38

<sup>19</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 9

<sup>20</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 9, 31

<sup>21</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 9, 31

<sup>22</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 73

<sup>23</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 79

diskurs som "(...) en måde at tale på, der giver betydning til oplevelser ud fra et bestemt perspektiv"<sup>24</sup>, eksempelvis en feministisk diskurs eller en marxistisk diskurs. Faircloughs diskursbegreb inkluderer desuden udelukkende lingvistiske elementer, men er ikke udelukkende konstituerende for virkeligheden, men er også konstitueret af selvsamme. Det er derfor centralt i Faircloughs tilgang, at "(...) diskurs er en form for social praksis, som både reproducerer og forandrer viden, identiteter og sociale relationer, og som samtidig formes af andre sociale praksisser og strukturer."<sup>25</sup> Diskurs bidrager altså ikke blot til at forme og omforme sociale strukturer og processer, men afspejler dem også. Dermed står diskurs, ifølge Fairclough, i et dialektisk forhold til andre sociale dimensioner, og bidrager til at konstruere sociale identiteter (identitets-funktion), sociale relationer ("relationel"-funktion) og videns- og betydningssystemer ("ideationel"-funktion). Med denne dialektiske definition af diskursbegrebet, adskiller teorien sig fra mere poststrukturalistiske teorier, som eksempelvis Laclau og Mouffes diskursteori.<sup>26</sup>

Ydermere er det en selvfølge i Fairclough's kritiske diskursanalyse, "(...) at diskursive praksisser bidrager til at skabe og reproducere ulige magtforhold mellem sociale grupper – fx mellem sociale klasser og kvinder og mænd."<sup>27</sup> Diskursbegrebet er altså ideologisk hos Fairclough, og han opfatter ideologier som "(...) betydningskonstruktioner, der bidrager til produktion, reproduktion og transformation af dominansrelationer. Ideologier skabes i de samfund, hvor dominansrelationer findes på baggrund af bl.a. klasse og køn."<sup>28</sup> Hermed kan diskurser altså være mere eller mindre ideologiske, og ifølge Fairclough er de ideologiske dem, der bidrager til at opretholde eller transformere magtrelationerne.<sup>29</sup> Ud fra denne definition af diskursbegrebet er det, ifølge Fairclough, den kritiske diskursanalyses opgave, "(...) at afsløre den diskursive praksis' rolle i opretholdelsen af den sociale verden og herunder sociale relationer, der indebærer ulige magtforhold. Formålet er at bidrage til social forandring i retning af mere lige magtforhold i kommunikationsprocesserne og i samfundet som helhed."<sup>30</sup>

### **2.2.3 Den tredimensionelle analysemodel (tekst, diskursiv praksis og social praksis)**

Overordnet forsøger Fairclough i sin tekst-orienterede tilgang, at sammenkoble tre forskellige traditioner: den detaljerede tekstanalyse indenfor disciplinen lingvistik, makrosociologisk analyse af social praksis og den fortolkende mikrosociologiske tradition indenfor sociologien, hvor hverdagen betragtes som noget, folk selv skaber gennem brug af et sæt fælles "common sense" regler og

---

<sup>24</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 79

<sup>25</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 77

<sup>26</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 74, 79

<sup>27</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 75

<sup>28</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 86

<sup>29</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 86

<sup>30</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 76

procedurer. Den detaljerede tekstanalyse anvendes til at få indsigt i, hvordan diskursive processer kan aflæses lingvistisk i specifikke tekster. For Fairclough er tekstanalysen alene dog ikke tilstrækkelig som diskursanalyse, eftersom den ikke tager højde for forbindelserne mellem teksterne og de kulturelle og samfundsmæssige processer og strukturer. Derfor trækkes der i teorien på den makrosociologiske tradition, idet der her tages hensyn til, at forskellige sociale praksisser i høj grad formes af sociale strukturer og magtrelationer, som folk i de fleste tilfælde ikke er bevidste om. Der trækkes også på den fortolkende mikrosociologiske tradition, og ideen med dette er, at skabe en forståelse for, hvordan folk aktivt skaber en regelbunden verden i hverdagspraksisser. Hermed giver Fairclough sin teori et tværfagligt perspektiv, ved at kombinere tekstanalyse og social analyse.<sup>31</sup>

Som et resultat af det tværfaglige aspekt, og den flerfunktionelle tilgang til sproget, argumenterer Fairclough for, at man i sin diskursanalyse skal fokusere på to dimensioner: den kommunikative begivenhed, hvilket er et tilfælde af sprogbrug såsom en avisartikel, en politisk tale eller en sangtekst, og diskursordnen, hvilket er summen af de diskurstyper (diskurser og genrer<sup>32</sup>) der bruges indenfor en social institution eller et socialt domæne. Dette leder frem til Faircloughs tredimensionelle analysemodel, der bygger på den overbevisning, at ethvert tilfælde af sprogbrug er en kommunikativ begivenhed som har tre dimensioner: tekst, diskursiv praksis og social praksis. Alle disse tre elementer skal, ifølge Fairclough, inddrages i en konkret diskursanalyse af en kommunikativ begivenhed, hvilket vil sige at man i sin diskursanalyse skal fokusere på tekstens egenskaber (teksten), de produktions- og konsumptionsprocesser der er forbundet med teksten (den diskursive praksis) og til sidst den bredere sociale praksis som den kommunikative proces er en del af (den sociale praksis). Selvom det i praksis kan være problematisk at adskille de tre dimensioner, er det en vigtig pointe for Fairclough at de bliver adskilt analytisk.<sup>33</sup>

Ifølge Faircloughs tredimensionelle analysemodel, er det altså gennem den diskursive praksis, at tekster kan forme og samtidig formes af en social praksis, hvilket vil sige, at det (dialektiske) forhold, der eksisterer mellem en tekst og en social praksis, formidles gennem den diskursive praksis. En diskursanalyse med udgangspunkt i Fairclough's kritiske diskursanalyse, med fokus på den diskursive praksis, der formidler det dialektiske forhold mellem en given tekst og en given social praksis, indeholder således en analyse af følgende: 1) de diskurser og genrer der artikuleres i produktionen og konsumtionen af teksten (diskursiv praksis), 2) disse diskurser og genrer's lingvistiske opbygning (teksten), og 3) overvejelser omkring hvorvidt den diskursive praksis blot reproducerer, eller ligefrem

---

<sup>31</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 78

<sup>32</sup> Genrer skal her forstås som en sprogbrug, som er forbundet med og konstituerer en del af en bestemt social praksis som eksempelvis en interviewgenre eller en nyhedsgenre. (Jørgensen og Phillips 1999 s. 80)

<sup>33</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 79 ff.

omstrukturerer, den allerede eksisterende diskursorden, og hvilke konsekvenser denne reproduktion eller omstrukturering har for den bredere sociale praksis (social praksis).<sup>34</sup>

Specialets analytiske kapitel tager således udgangspunkt i analysen af den diskursive praksis, som, ifølge Fairclough, koncentrerer sig om to ting: 1) hvordan tekstens forfatter(e) trækker på allerede eksisterende diskurser og genrer for at skabe en tekst, og 2) hvordan modtagerne af teksten på samme måde anvender forhåndenværende diskurser og genrer i deres modtagelse og fortolkning af teksten. For at identificere den diskursive praksis, kræves en tekstanalyse som udelukkende koncentrerer sig om de formelle teksttræk som konstruerer diskurser rent lingvistisk. For til sidst at kunne kortlægge forbindelserne mellem sprogbrug (teksten og den diskursive praksis) og social praksis, må man, ifølge Fairclough, analysere de konkrete tilfælde af sprogbrug (teksterne) som en del af en diskursorden, altså sætte de anvendte diskursive praksisser i forhold til den diskursorden de optræder i. Dette vil give et billede af, hvordan teksten former og formes af den bredere sociale praksis. Denne sidste del af den tredimensionelle model, mener Fairclough ikke er mulig at udføre udelukkende med diskursanalyse. Han mener derfor, at det er nødvendigt, at supplere diskursanalysen med sociologisk teori og/eller kulturteori, netop for at kunne forstå den bredere sociale praksis som teksten står i et dialektisk forhold til.<sup>35</sup>

Dette speciale vil være bygget op omkring Faircloughs diskursanalytiske model med de tre dimensioner; tekstanalyse, diskursiv praksis og social praksis. De to første dimensioner vil være fokus for specialets analytiske kapitel, som dermed vil indeholde en tekstanalyse af forskellige formelle træk, samt en analyse af den diskursive praksis disse formelle træk er et udtryk for. Ifølge Fairclough kan de formelle træk i en tekst inddeles i to forskellige kategorier: vokabular og grammatik, hvilket vil sige, at der i analysen, i den grad det er relevant, både er fokus på den specifikke ordbrug i teksten og på den grammatiske struktur. Fælles for de formelle træk i begge kategorier er, at de kan indeholde tre forskellige værdier: experiential, relational og expressive.<sup>36</sup> Fairclough definerer de tre typer af værdier således: *"A formal feature with experiential value is a trace of and a cue to the way in which the text producer's experience of the natural or social world is represented. (...) A formal feature with relational value is a trace of and a cue to the social relationships which are enacted via the text in the discourse. (...) And, finally, a formal feature with expressive value is a trace of and a cue to the producer's evaluation (in the widest sense) of the bit of the reality it relates to."*<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 82

<sup>35</sup> Jørgensen og Phillips 1999 s. 81 ff.

<sup>36</sup> Fairclough 2015 s. 129

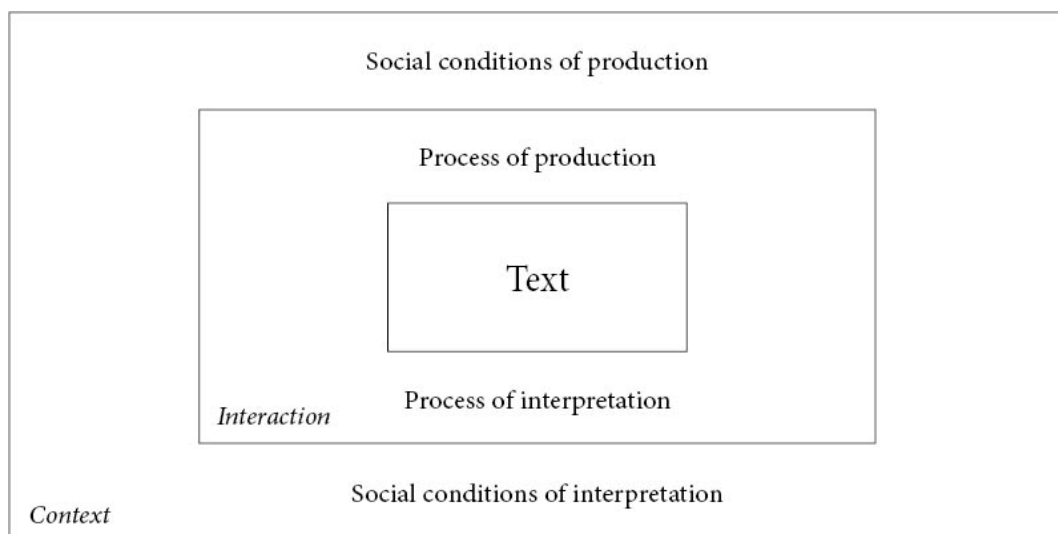
<sup>37</sup> Fairclough 2015 s. 130



De formelle træk i teksten, både i vokabularet og i grammatikken, kan altså indeholde disse tre forskellige værdier, og dermed være med til at afsløre den diskurs/de diskurser der er tilstede i teksten.

Den tredje dimension i Fairclough's model, den sociale praksis, vil være fokus for specialets diskuterende afsnit. Analysen af den sociale praksis er, efter Fairclough's egen definition, overvejelser omkring hvorvidt den diskursive praksis reproducerer og/eller omstrukturerer den allerede eksisterende diskursorden, samt en diskussion om, i hvor bred udstrækning denne reproduktion og/eller omstrukturering har konsekvenser for den bredere sociale praksis. Derfor vil denne tredje dimension af diskursanalysen finde sted i det diskuterende afsnit, hvor de to første dimensioner i det analytiske afsnit, den kommunikative proces, vil blive sat i forbindelse med den allerede eksisterende diskursorden. Nedenfor er Fairclough's tredimensionelle analysemodel illustreret (figur 2), med henholdsvis tekstanalysen (text), den diskursive praksis (interaction) og den sociale praksis (context).

Figur 2:



### 3. Forskningsoversigt

Forskning indenfor sammenhængen mellem udviklingen af forestillingerne om manderoller og maskuliniteter indenfor dansk hiphop og det danske samfund er forholdsvis sparsom. Forskningsfeltet opstår i spændingsfeltet og kombinationen mellem forskning indenfor diskursen om manderoller og maskuliniteter i dansk hiphop og forestillingerne om manderoller og maskuliniteter i det danske samfund<sup>38</sup>. Dette speciale lægger sig i forlængelse af den eksisterende forskning indenfor disse områder, og vil derfor give en kort præsentation af den mest væsentlige eksisterende forskning.

Dansk hiphop er som generelt forskningsfelt især blevet behandlet af Rune Skyum-Nielsen<sup>39</sup>, som i 2006 udgav bogen *Nr. 1 – dansk hiphopkultur siden 1983*, som er en historisk gennemgang af den danske hiphops udvikling. Skyum-Nielsen giver et overordnet billede af de forskellige strømninger og perioder i dansk hiphop, men går ikke som sådan i dybden med diskursen om manderoller og maskuliniteter i teksterne. En anden udgivelse der også beskæftiger sig med dansk hiphop, er bogen *Hiphop i Skandinavien* som blev udgivet i 2009. Idemagerne bag er de to danskere Birgitte Stougaard Pedersen<sup>40</sup> og Mads Krogh<sup>41</sup>, hvis inspiration til bogen kom fra symposiet *Det' flow's, det' beats, det blær – nordiske forskere nede med hiphop*, som blev afholdt på Århus Universitet i 2005. Symposiet førte til dannelsen af et netværk af forskere fra Sverige, Norge og Danmark, som alle har faglige interesser for hiphop. Udgivelsen fra 2009 var det foreløbige resultat af dette netværks arbejde, og fungerer, som det formuleres i bogen, som "*en manifestation af et fremvoksende forskningsfelt.*"<sup>42</sup> Bogen kredser omkring måden hvorpå hiphop i de nordiske lande præger ungdoms- og populærkulturen, og om de udfordringer og muligheder hiphopmusikken og dens stil og attitude har bragt med sig til de nordiske lande.<sup>43</sup> Heller ikke i denne udgivelse bliver hiphopmusikkens diskurs omkring manderoller og maskuliniteter, og dennes påvirkning og afspejling af det danske samfund, behandlet.

Birgitte Stougaard Pedersen og Mads Krogh har dog i andre sammenhænge beskæftiget sig med manderoller og maskuliniteter i dansk hiphop. Birgitte Stougaard Pedersen slår eksempelvis i sin videnskabelige artikel *Hiphop og kærlighed? Den romantiske kærligheds vilkår i aktuelle danske rap-tekster* fast, at maskulinitetsaspektet og attitudebevidstheden i dansk hiphop er afgørende for, at romantisk kærlighed og sprækker af intim karakter har svære levevilkår netop her. Hun konkluderer, at kærlighedshistorier spiller en meget lille rolle indenfor hiphoppen, om end der i den nyeste hiphop

---

<sup>38</sup> Dette forskningsfelt vil i specialet blive betegnet som mande- og maskulinitetsforskning

<sup>39</sup> Rune Skyum-Nielsen er kulturjournalist og musikkritiker og har blandt andet været skribent for *Euroman*, *Dagbladet Information* og *Jyllandsposten*

<sup>40</sup> Birgitte Stougaard Pedersen er Ph.d. og lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation på Århus Universitet

<sup>41</sup> Mads Krogh er lektor ved Institut for Æstetik og Kommunikation på Århus Universitet

<sup>42</sup> Krogh & Pedersen 2009, bagsidecover

<sup>43</sup> Krogh & Pedersen 2009 s. 9

synes at snige sig en mere inderlig (pop?-)diskurs ind blandt den hårdkogte hiphop-attitude, og begrundet blandt andet dette med, at der i hiphopkulturen eksisterer en inkarneret orden, hvor hankønnet sætter dagsordenen og hvor rapperens handling betragtes som en magtmanifestation.<sup>44</sup> Også Mads Krogh har i artiklen *Definitionen af en stodder – radikale tendenser i og omkring dansk stodderrap* beskæftiget sig med maskuliniteter og attituder i dansk hiphop, særligt i den genre der kendes som stodderrap (jf. afsnit om dansk hiphops historie). Mads Krogh belyser flere kendetegn ved den danske stodderrap, som eksempelvis attitude-fettichisme, sexismen og konkurrencekultur, som i udpræget grad kendetegner rappere som LOC, Niarn og Jokeren. Mads Krogh belyser også hvordan stodderrappens popularitet kan tolkes som en reaktion på den mainstreaming der har fundet sted i både det danske samfund og i den danske hiphop. Stodderrappen insisterer på at være repræsentation for de marginaliserede.<sup>45</sup>

I den videnskabelige artikel *Verbale klask, klagen og klynk – retoriske strategier mellem hardcore og klynke-rap* har Birgitte Stougaard Pedersen og Mads Krogh sammen undersøgt påstanden om, at dansk hiphop er blevet blød og klynkende. En undersøgelse af blandt andre LOC og Suspekt førte til den konklusion, at hyppigere og tydeligere tegn på sårbarhed, følsomhed og oprigtighed var at spore i dansk hiphop. De peger dog på, at de ”klynkende” tendenser og kendetegn hele tiden har været til stede i tekstuniverset, men at der er sket en accentforskydning mod et øget fokus på patos. Følelser og inderlighed er altså kommet i fokus, som et resultat af, at det pågående og aggressive udtryk er blevet nedtonet. Makkerparret konkluderer, at der i nyere dansk hiphop, den såkaldte klynke-hiphop, er opstået ”(...) et forhold, hvor aggression og attitudefetichisme kan smelte sammen med sårbar inderlig- og oprigtighed, og hvor man altså godt kan være aggressiv, sexistisk og voldsforherligende, samtidig med – eller netop fordi – man er lidende.”<sup>46</sup> Den mere sammensatte maskulinitet var også fokus for Rikke Møller, som i 2009, med udgangspunkt i en analyse af den amerikanske rapper Eminem’s sange, konkluderede, at maskulinitetsdannelse i dag er en åben og flertydig proces. Med udgangspunkt i Eminem’s repræsentation af flere forskellige maskuliniteter, såsom protestmaskulinitet, kollektiv underklasse maskulinitet, hypermaskulinitet og metroseksualitet, eksemplificerede hun, hvordan en mandlig rapper kan konstruere og præsentere forskellige maskuline positioneringsmuligheder i populærkulturen.<sup>47</sup>

Udover den forskning, som er foretaget af Birgitte Stougaard Pedersen og Mads Krogh, eksisterer der ikke megen dansk forskning omhandlende udviklingen af diskursen om manderoller og maskulinitet i dansk hiphop, eller om denne diskurs’ afspejling af udviklingen i det danske samfund. Til gengæld har

---

<sup>44</sup> Stougaard Pedersen: *Hiphop og kærlighed? Den romantiske kærligheds vilkår i danske rap-tekster*

<sup>45</sup> Krogh 2009 s. 127 ff.

<sup>46</sup> Krogh og Pedersen 2011 s. 72

<sup>47</sup> Møller 2009

der i vores naboland Norge været langt større fokus på konstruktionen af køn og iscenesættelsen af maskulinitet i hiphop.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Eksempler på dette er følgende: Speciale om hvordan køn og etnicitet produceres i norske hiphopsange (Vereide 2011). Essay om maskulinitet og seksualitet indenfor hiphopgenren (Hedberg 2013). Videnskabelig artikel om iscenesættelsen af maskulinitet i rapmusik (Sandve). Doktordisputats om konstruktionen af sorte mænds maskulinitet i hiphop-musikvideoer (<http://www.uia.no/nyheter/disputerer-paa-svart-maskulinitet-i-hip-hop-videoer>)

## **Anden del:** Dansk hiphop – et historisk oprids

### **4. Hiphop i Danmark**

Hiphoppen har siden midten af 1980'erne skyllet ind over Danmark og har siden da opnået status som en del af populærmusikkens mainstream.<sup>49</sup> I fortællingen om dansk hiphops historie, og hiphopentusiasmens udbredelse i Danmark, er der en bred tendens til at tale om tre bølger, som hver især er kendetegnet af forskellige genremæssige karakteristika og udviklinger.<sup>50</sup>

#### **4.1 Den første danske rapbølge (1983-1989): MC Einar og Rockers By Choice**

Siden den dansksprogede hiphop så dagens lys i slutningen af 1980'erne, har den gennemgået en markant udvikling. Det hele begyndte med udgivelsen af en række singler med amerikansksproget hiphop, som i de første par år dog ikke rigtig fangede det danske publikum, blandt andet på grund af problemer med at begå sig på afroamerikansk. Det første dansksprogede rapalbum, MC Einars *Den nye stil*, blev lanceret i 1988 og allerede året efter udkom også Rockers By Choices' debutalbummet *Opråb! Til det danske folk*. Begge grupper havde deres oprindelse i Københavnsområdet, henholdsvis Østerbro og Amager, og var meget inspireret af den amerikanske hiphop, der især blev dyrket i New York bydelene Bronx, Brooklyn, Harlem og Queens. Begge grupper formåede at sætte dansk hiphop på dagsordenen, og opnåede også forholdsvis stor succes med deres debutalbums. Det var derfor også MC Einar og Rockers By Choice, der, lige inden skiftet til det nye årti, var med til at starte dansk hiphops anden bølge.<sup>51</sup>

#### **4.2 Den anden danske rapbølge (1989-1992): fra stjernestatus til ørkenvandring**

De to gruppers usucces med deres "new school" amerikanske hiphop, gav dem nærmest stjernestatus i Danmark. MC Einar blev kendte for deres enkelte flow, forudsigelige pauser og synkoper i rim og betoning (den såkaldte sungne stil). Desuden var deres lydbillede enkelt med klare blues træk og få gennemgående riffs over et beat. Rockers By Choice blev derimod kendte for at forsøge sig med et mere komplekst og tungere lydbillede, med pumpende bas, hylende sirener, scratch og skiftende rappere. Amagerdrengenes udtryk gav associationer til boligblokke, indebrændthed og socialt betinget vrede, som Amager dengang var kendt indbegrebet af, mens MC Einar blev kendt for deres mere rolige nordkøbenhavnske udtryk. Den umiddelbare forskel på de to gruppers udtryk og i deres baggrund, gav hurtigt pressen anledning til at spejle disse faktorer i gruppernes tekster. Rockers By Choice blev derfor hurtigt karakteriseret som "hardcore" med deres kritiske tekster om regeringen,

---

<sup>49</sup> Krogh 2008 s. 131

<sup>50</sup> Rune Skyum-Nielsen inddeler de tre bølger indenfor dansk hiphop således: 1985-1990, 1995-2000 og 2000-i dag. Uenigheden i den tidsmæssige inddeling ændrer ikke på, at både Rune Skyum-Nielsen og Mads Krogh er enige om den generelle udvikling indenfor dansk hiphop. Jeg læner mig op ad Mads Kroghs inddeling, eftersom den er opdateret og mere videnskabeligt begrundet.

<sup>51</sup> Krogh 2008 s. 128 og Skyum Nielsen 2006 s. 71-78 og s. 83 og 85

magtmisbrug forurening osv., og blev derfor også automatisk synonym med hiphopkulturens udgangspunkt som talerør for de marginaliserede samfundsgrupper.<sup>52</sup> Den store succes og opsving for dansk hiphop gjorde, at der ved indgangen til det nye årti, var høje forventninger til dansk hiphop. De høje forventninger til trods, floppede både MC Einars andet album *Ahr Dé* mod slutningen af 1989, og Rockers By Choices andet og tredje album i begyndelsen af 1990'erne. Eftersom der ikke rigtig stod nogle nye grupper klar i kulissen til at tage over efter de forfejlede grupper, som udgjorde den anden danske rapbølge, opstod der i den første halvdel af 1990'erne næsten totalt dødvande på den danske hiphopscene. Rune Skyum-Nielsen beskriver ret præcist hvad der skete i netop disse år: ”I stedet for en verbal oase forvandlede dansksproget rap sig til en decideret ørkenvandring fra 1990 og adskillige år frem.”<sup>53</sup> Denne ørkenvandring blev dog brudt i midten af 1990'erne, da den anden danske rapbølge skyllede ind over landet, denne gang også fra provinsen.<sup>54</sup>

### **4.3 Den tredje danske rapbølge (ca. 1994-): fra Humleriddernes humoristiske selvironi til Den Gale Poses stodderrap**

Det hele begyndte med to knivdrab der fandt sted i 1993, to knivdrab der i medierne blev kendt som hiphop-mordene, dette fordi både gerningsmænd og ofre var unge mænd. Disse mord fik organisationen Stop Volden til at samle en række navne fra den danske rapundergrund, eksempelvis Hvid Sjokolade og Humleridderne, som sammen udgav en ep med forsonende hiphop-rim. Denne udgivelse medførte, at de danske medier for alvor fik øjnene op for den skjulte subkultur, og i formiddagsaviserne spekulerede man nu på, om det nu var den amerikanske gangsterrap der var kommet til Danmark, med alt hvad det indebar af bandekrig og vold.<sup>55</sup> Disse spekulationer fik repræsentanter for miljøet, blandt andre grupperne Den Gale Pose og Humleridderne, som med deres single *Jeg gir' en omgang hvis du gir' to*, sammen med gruppen Østkyst Hustlers' *Verden længste rap*, står for den første dansksprogede udgivelse siden 1992.<sup>56</sup> Samme år vandt Den Gale Pose DM i rap, og året forinden underskrev Per Vers og hans gruppe Sund Fornuft den første danske pladekontrakt til en dansksproget rapgruppe i fire år. Ved indgangen til 1996 går det altså ret godt for den dansksprogede hiphop, og hos de danske pladeselskaber opstår der en tendens til febrilsk at skrive kontrakter med næsten alle de danske rappere der kan præsentere en demo, hvilket resulterer i, at flere end 40 danske rapnavne kommer på plade inden udgangen af året. Mange af disse nye rapnavne i den anden danske rapbølge, eksempelvis L:Ron:Harald, Hvid Sjokolade, Kongehuset og Malk de Koijn, var humoristiske, og deres sange indeholdt både en stor portion karikaturer, drillerier og selvironi.<sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> Krogh 2008 s. 128 f.

<sup>53</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 83

<sup>54</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 71-78 og s. 83 og 85

<sup>55</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 85 f. og Krogh 2008 s. 129

<sup>56</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 87

<sup>57</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 85 ff. og Krogh 2008 s. 130 f.

I 1995/96 begyndte et skifte at finde sted i dansk hiphop. De hidtil så humoristiske tekster og det fjantede udtryk blev udfordret af en seriøsitet og et tekstunivers totalt blottet for humor. En af forgangsmændene for denne nye stil var Jokeren og hans gruppe Den Gale Pose, som samtidig også blev forgangsmændene for den såkaldte stodderrap. Jokeren forklarer hans eget og gruppens behov for forandring på følgende måde: *"Det hele så meget fjollet ud i 1995 og -96. Der var meget udklædningshiphop. Kongehuset klædte sig ud som alfonsler, og Hvid Sjokolade var bare glade i låget. Østkyst Hustlers skuespillede også til at begynde med, og i vores hoveder var det jo talentløst – både hvad angik produktion og stil. Der var ingen tvivl om at de havde fået fat i det danske publikum, men vi syntes, det var bonderøvsblues, og at rappen lød gammeldags rent rimteknisk. Til gengæld havde vi ikke så meget indhold i teksterne, men vi var jo heller ikke så gamle."*<sup>58</sup> Den Gale Poses selvfinansierede debut ep *Flere Ho's* var ifølge Jokeren et direkte opgør med netop dette fjantede useriøse udtryk, og albummets tekstunivers behandler da også ganske seriøse emner såsom sex, territorialafpisning og stoffer.<sup>59</sup> Ifølge Henning Winther fra Kongehuset, opstod der på midt 1990'ernes hiphopscene, som et følge af denne nye seriøse tilgang, to forskellige skoler. Den første var den han selv tilhørte, nemlig den *"(...) provinsielle variant, hvor de tekniske aspekter var perfektioneret, og så den urbane attitude rap, hvor udøverne kompenserede for deres stilistiske knaster med aggressivitet og en ofte brutal miljøskildring."*<sup>60</sup> Stodderidentiteten markerer altså en marginaliseret position og betegner en person der er offensivt på kant med samfundets normer. Dermed får de danske rappere mulighed for, på danske præmisser, at tage del i hiphopkulturens traditionelle dyrkelse af de marginaliserede positioner i et samfund. I stodderrappen optræder ofte den samme form for hypermaskulinitet som også optræder i den amerikanske gangsterrap.<sup>61</sup>

Alt i mens stodderrappen blev mere og mere populær, blev den også udsat for mere og mere kritik, blandt andet fra de feministiske kredse, hvor eksempelvis den sexistiske omtalt af kvinder skabte indignation, og i de generelle presse, som bed mærke i den aggressive attitude der blev brugt i opgøret med dansk raps første generation (MC Einar og Østkyst Hustlers, som fortsatte stilen fra MC Einar). Også den sønderjyske rapper MC Clemens blandede sig i dette opgør, hvilket placerede ham i kategorien "stodderrap" sammen med rappere som LOC og Niarn. Mads Krogh pointerer dog, at i takt med at årene er gået, er det radikale udtryk i stodderrappen blevet mere nuanceret end som så, og selvom tekstuniverset stadig er det samme, er teksterne blevet mere reflekterende. Dette kan ifølge

---

<sup>58</sup> Jokeren i Skyum-Nielsen 2006 s. 88

<sup>59</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 88

<sup>60</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 88

<sup>61</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 88 ff. og Krogh 2008 s. 130 ff. og 142 f.

Mads Krogh blandt andet skyldes, at rapperne er blevet ældre og at de har fået både mediernes og publikums anerkendelse.<sup>62</sup>

Den nye generation af rappere, såsom Clemens og Den Gale Pose tog kraftigt afstand til den kommercielle retning de ”gamle” rappere bevægede sig i, og var af den klare overbevisning, at de var sell-outs i forhold til den oprindelige hiphop kultur.<sup>63</sup> Trods denne indædte modstand mod kommerciel succes, var det præcis hvad eksempelvis Den Gale Pose selv oplevede i 1998. Deres store ”pophit” *Spændt op til lir* blev en kæmpe kommerciel succes, og pludselig kunne gruppen se sig selv stå og spille til firmajulefrokoster og des lignende. Den kommercielle succes den danske hiphop oplevede i disse år medførte blandt andet, at genren så småt begyndte at blive åbnet op for andre grupper og stilarter, hvilket i høj grad har kendetegnet dansk hiphop siden.<sup>64</sup>

Det er også under den tredje bølge i dansk hiphop, at fænomenet perkerrap opstår. Indenfor de seneste år har indvandrerunge gjort sig bemærket med beretninger om deres liv som en del af en minoritetskultur. Dette fænomen har Sune Qvotrup Jensen beskæftiget sig med, og han fremhæver blandt andet, at det for disse unge er en stærk identifikation med de socialt og økonomisk underprivilegerede ”sorte” unge fra det urbane USA der tiltrækker dem ved hiphopgenren. Disse indvandrere unge opfatter altså sig selv som ekskluderede fra samfundet, på samme måde som de ”sorte” unge i USA, og hiphoppen bliver derfor en måde hvorpå de kan kommentere, bearbejde og yde modstand mod deres livsvilkår. Et afsæt for at formulere gadens politik, som Sune Qvotrup Jensen formulerer det.<sup>65</sup>

Hiphoppens tredje bølge har aldrig for alvor mistet pusten, og genren er efterhånden blevet veletableret i den danske musikkultur. Hiphoppen er i dag en mere mangfoldig genre end den var for 20-30 år siden, hvilket Rune Skyum-Nielsen beskriver ret præcist med udtalelsen: ”*Siden 1990’erne har pop og hiphop oprådt i så uadskilleligt et mix, at man nemt kan komme i tvivl – lytter man til et popnummer med et hiphopkolorit, eller lytter man til hiphop med poppet omkvæd?*”<sup>66</sup>. I dag kendetegnes den danske hiphopscene ikke blot af de ”gamle” stodderrappere, men er i høj grad blevet invaderet af unge mænd som Sivas, Lord Siva og Ukendt Kunstner, som alle har noget på hjerte, og som er blevet udnævnt som de nye bannerførere for den nyeste bølge af dansk hiphopmusik.<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 88 ff. og Krogh 2008 s. 130 ff.

<sup>63</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 93

<sup>64</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 93

<sup>65</sup> Qvotrup Jensen 2008 s. 41

<sup>66</sup> Skyum-Nielsen 2006 s. 69

<sup>67</sup> Qvotrup Jensen 2008 s. 144 og Gaffa 7



## **Tredje del:**

### **Om forestillingerne om manderoller og maskuliniteter i det danske samfund 1996-2015**

#### **5. Manderoller og maskulinitet i Danmark - forbemærkning**

Dette teoretiske afsnit vil undersøge og redegøre for den udvikling og forandring der har fundet sted i forestillingerne om manderoller og maskuliniteter i Danmark indenfor de sidste tyve år, og vil tage afsæt i kønsforsker Kenneth Reinickes analyser af forestillingerne om den danske mand, og de forandringer der har fundet sted i diskursen om hans rolle og maskulinitet. Ydermere vil begreber som klassisk maskulinitet og hegemonisk maskulinitet blive defineret.<sup>68</sup>

##### **5.1 Den klassiske maskulinitet – den hegemoniske maskulinitet**

Manderoller og diskurser omkring mænd hænger uløseligt sammen med begrebet maskulinitet, og slår man begreberne ”maskulinitet” og ”maskulin” op i en fremmedordbog får man følgende definitioner: ”mandighed; mandhaftighed”<sup>69</sup> og ”mandlig, mandig; som er af hankøn (modsat feminin)”<sup>70</sup>. Men hvad vil det så egentlig sige at være maskulin, mandhaftig og mandig? Ifølge kønsforsker Kenneth Reinicke handler maskulinitet overordnet set, ”(...) om de forventninger og idealer der er forbundet med at være mand i et bestemt samfund eller en given kultur. Traditionelt set har det at være mand betydet at man ikke var homoseksuel, kvinde eller barn, og noget af det mest fundamentale ved den traditionelle maskulinitet har været kravet om at skulle forsørge og beskytte.”<sup>71</sup> Reinicke mener dog ikke, at der findes én oprindelig og autentisk form for maskulinitet. Han mener derimod, at der eksisterer en række karakteristika, som de fleste mænd prøver at leve op til, i bestræbelserne på at være maskuline, og som er definerende for den klassiske manderolle.

Først og fremmest fremhæver Reinicke, at den klassiske mandekultur er en konkurrencepræget kultur, idet det indenfor kulturen handler om at udfordre og teste andre mænd. Derfor mener han også det er relevant at stille spørgsmålstejn ved, om mandekulturen i virkeligheden handler om konkurrence mændene imellem, mere end den handler om kammeratskab. Han fremhæver yderligere eksistensen af hvad han kalder ”dreng er dreng”-myten, hvilket er et udtryk for den grundlæggende holdning, at mænd i stor udstrækning bliver anset som maskuline, når de udfører dyriske handlinger, hvormed de udviser rå mandighed, og derfor opfører sig som ”rigtige” mænd.<sup>72</sup> Et andet karakteristika ved den klassiske maskulinitet er, at den til en vis grad handler om at udgive sig for noget man ikke er.

---

<sup>68</sup> Kenneth Reinicke er lektor ved Roskilde Universitet, hvor han blandt andet forsker i emner som ligeløn, barselslov, ligestilling og mandeforskning. Af hans mange publikationer kan nævnes *Den hele mand – manderollen i forandring* fra 2002 og *Mænd – køn under forvandling* fra 2013, som begge danner grundlaget for nærværende teoretiske afsnit.

<sup>69</sup> Gjellerups Fremmedordbog: maskulinitet

<sup>70</sup> Gjellerups Fremmedordbog: maskulin

<sup>71</sup> Reinicke 2002 s. 18

<sup>72</sup> Reinicke 2002 s. 18

Reinicke anser dette karakteristika for negativt, "(...) idet den (red. maskuliniteten) i høj grad udspringer af det den ikke er. Maskulinitet kan derfor lidt provokerende formuleret siges at være evnen til at leve på en løgn. Mænd bruger ofte meget energi på at vise hvem de ikke er."<sup>73</sup> I den forbindelse fremhæver han også, at maskulinitet også kan opfattes som en rustning, i det den traditionelle manderolle indebærer en høj grad af følelsesmæssig disciplinering. Det er vigtigt for mænd at tage stærk afstand til det feminine, og i stedet være aggressive ud fra devisen "helte måles på det de gør – ikke det de siger". Som en forlængelse heraf, kommer også foragten for svaghed, som blandt andet gør, at mænd ofte prøver at skjule deres nederlag. Dette kan blandt andet medføre en uønsket følelsesmæssig selvkontrol, som medvirker til en total afstandtagen til følelser såsom tvivl og sårbarhed.<sup>74</sup>

Den følelsesmæssige selvkontrol som karakteriserer den klassiske hypermaskulinitet resulterer blandt andet i, at mænd helst undgår at tale om deres følelser med andre mænd. Det kan ligefrem være underligt og gøre andre mænd forlegne, hvis en enkelt mand pludselig begynder at krænge sit hjerte ud til andre mænd.<sup>75</sup> Hypermaskuline mænd taler generelt ikke om følelser, og slet ikke om deres følelser for hinanden. I stedet foretager mænd sig ting sammen og snakker om deres arbejde og præstationer.<sup>76</sup> Kenneth Reinicke understreger, at "*behovet for at fremstå som en rigtig mand er dybt inkorporeret i mænd. Det er ikke nemt at opgive den traditionelle manderolle og indsætte nogle helt nye logikker for tanker og handlinger. Det er meget få mænd som kæmper for at kunne få lov at være mænd på en anden måde end den alment accepterede.*"<sup>77</sup>

Slutteligt berører Reinicke i forbindelse med den klassiske maskulinitet også ideen om machomanden. En machomand er en mand, der har "(...) en ensidig og ærbar selvopfattelse og er et sammensurium af meget traditionelle og chauvinistiske mandeattituder. Centralt for en machomand er det selvhævdende, det aggressive og konkurrencen med andre mænd."<sup>78</sup> Desuden, så fastholder machomanden konsekvent kvinden i en underordnet position, og forbindes ofte med en eller anden form for seksuel potens, samt med lysten til at nyde livet og bruge penge på en potent måde.<sup>79</sup> Denne form for klassisk macho maskulinitet har også fået mærkatet hypermaskulinitet klistret fast på sig, som i grove træk dækker over forestillinger om overdreven styrke, følelsesmæssig kontrol, voldelig adfærd og forrædede opfattelser af kvinder og køn.<sup>80</sup>

---

<sup>73</sup> Reinicke 2002 s. 19

<sup>74</sup> Reinicke 2002 s. 19 f. og 27

<sup>75</sup> Reinicke 2002 s. 24

<sup>76</sup> Reinicke 2002 s. 37

<sup>77</sup> Reinicke 2002 s. 24 f.

<sup>78</sup> Reinicke 2002 s. 42 f.

<sup>79</sup> Reinicke 2002 s. 43

<sup>80</sup> <http://forside.kvinfo.dk/nyhed/forskere-ubemidlede-maend-koeber-mandeblade-med-hypermaskuline-idealer>

Konceptet om hegemonisk maskulinitet<sup>81</sup> er afgørende for diskussionen om manderoller og maskulinitet. Hegemonisk maskulinitet kan direkte oversat beskrives som den dominerende manderolle, og handler grundlæggende om skabelsen og vedligeholdelsen af dominerende manderoller i et samfund. Denne dominerende manderoller fungerer ofte som afsæt for forståelsen af, hvad en ”rigtig mand” er. Den hegemoniske maskulinitet i et samfund kan derfor karakteriseres, som ”den konstruktion af maskuliniteter, som på et givent tidspunkt er den mest dominerende og efterstræbelsesværdige maskulinitetsform i et samfund.”<sup>82</sup> Connell arbejder altså ud fra tanken om, at der findes en helt struktur af forskellige maskuliniteter, som udover den hegemoniske, blandt andet indebærer de marginaliserede maskuliniteter, som eksempelvis omhandler den maskulinitet der kendetegner arbejdsløse mænd, eller mænd med en anden race eller hudfarve. I takt med et samfundsudvikling, er den hegemoniske maskulinitet nødsaget til at tilpasse sig de nye forhold, derfor er det eksempelvis vigtigt at kigge på hvordan køn fremstilles i massemedier og des lignende, samt hvordan forskellige former for lovgivning fungerer, for at få en forståelse for, hvordan den hegemonisk maskulinitet fungerer og defineres.<sup>83</sup> I midten af 1990’erne var den hegemoniske maskulinitet i det danske samfund, den klassiske maskulinitet som den er defineret ovenfor.

## **5.2 1990’erne: klassisk hypermaskulinitet, indre vildmænd og drengerøvs kultur**

Den klassiske maskulinitet var i høj grad en del af de forestillinger og den debat der var om mænd i 1990’erne. Gode eksempler på dette er, ifølge Kenneth Reinicke, de klassiske selvhjælpsbøger, som blandt andet hjalp mænd og kvinder med at overvinde parforholdets kriser, og som ifølge Reinicke, har haft stor betydning for debatten om køn i Danmark. Et eksempel på en af disse selvhjælpsbøger er den verdenskendte *Mænd er fra Mars – kvinder er fra Venus*, af den amerikanske forfatter John Gray, som blev udgivet i begyndelsen af 1990’erne. Bogen blev efterfulgt af adskillige opfølgingsbøger, og opnåede stor indflydelse med sine synspunkter.<sup>84</sup> Udgangspunktet for selvhjælpsbøger som Mars-Venus bogen er, at mænd og kvinder er hinandens modsætninger, og at forskellen mellem kønnene er forudsigelige og ganske normale. Bøgerne fremhæver, ”(...) at mænd og kvinder ikke blot kommunikerer forskelligt, men de tænker, føler, opfatter og reagerer forskelligt. De er fundamentalt forskellige væsener.”<sup>85</sup> Det påpeges også i bøgerne, at mænd og kvinder har vidt forskellige behov for intimitet, og at manden vil, hvis man kommer for tæt på ham, stikke halen mellem benene og føle et stærkt behov for at trække sig tilbage, samt at mænd har tendens til at trække sig ind i ”mentale huler”

---

<sup>81</sup> Konceptet om den hegemoniske maskulinitet er udviklet af den australske kønsforsker Robert W. Connell i 1995

<sup>82</sup> Reinicke 2013 s. 32

<sup>83</sup> Reinicke 2013 s. 33 f.

<sup>84</sup> Reinicke 2002 s. 56

<sup>85</sup> Reinicke 2002 s. 56

i følelsesmæssigt stressede situationer. Bøgerne har derfor til formål, at tilbyde både mænd og kvinder indsigt i og forståelse for de mange og grundlæggende forskelle mellem de to køn.<sup>86</sup>

De dansker som har præget selvhjæpsdebatten mest herhjemme, er psykoterapeuterne Carl Mar Møller og Martin Østergård, som med deres provokerende udsagn har skabt debat og været med til at sætte dagsordenen. Carl Mar Møller har både udgivet bøger om parforholdet og afholdt kurser som blandt andet *Krigeren i manden*, der omhandlede nye mandlige selvforståelser. Formålet med kurserne var, at de mænd der deltog, skulle finde deres indre vildmand og genvinde deres indre styrke. I sine bøger har Carl Mar Møller primært fokuseret på, at give manden nogle praktiske løsninger til, hvordan han kan håndtere sine egne forskelligheder overfor kvinder ved eksempelvis at sætte ”kvinden på plads” hvis hun ikke vil lytte.<sup>87</sup> Carl Mar Møller bidrager altså til fastholdelsen af manden i den klassiske maskulinitet, og han hylder og fremdyrker mandens indre vildmand.

Disse selvhjælpsbøger og selvhjælpskurser, som i udpræget grad beskrev et meget stereotyp billede af og forhold mellem de to køn, var altså meget populære i Danmark i 1990’erne, og var i høj grad med til at præge debatten og diskursen omkring køn.<sup>88</sup> De biologiske sandheder der blev skabt i selvhjælpsbøgerne blev dog kritiseret, blandt andre af Lisbeth Bjerrum Jensen i artiklen *Som de dog snakker* fra den feministiske bog *De røde sko*, hvor hun påpeger, at de ikke bruger et værdineutralt sprog, og de dermed fremhæver mandens såkaldte naturlige og meget traditionelle køns-karakteristika som værende mere positive end kvindens. Reinicke undrer sig, i forbindelse med netop denne fascination af den indre vildmand og de klassiske maskuline værdier, over følgende: ”Overordnet set kan man sige at det er besynderligt at der har udviklet sig denne fascination af dyrkelsen af de ”autentiske og originale maskuline værdier” i Danmark fordi der i modsætning til de sydeuropæiske lande ikke er nogen udredt grad af machoværdier på spil i det danske samfund blandt almindelige mænd i deres hverdagsliv. Men måske er det netop derfor at nogle mænd finder det fristende at bekende sig til sådanne forklaringer på kønsforholdet.”<sup>89</sup> Besynderligt eller ej, så er fascinationen af de ”autentiske og originale maskuline værdier” altså en stor del af debatten og fremstillingen af den danske mand i 1990’erne, og helt op til år 2002.<sup>90</sup>

Udover dyrkelsen af den autentiske og originale vildmand, så påpeger Kenneth Reinicke også en anden mandekultur, som i høj grad prægede det danske samfund i årene omkring årtusindskiftet: den sexistiske drengerøvskultur. Netop dette kultur, betegner Reinicke som en af de store årsager til, at det

---

<sup>86</sup> Reinicke 2002 s. 56

<sup>87</sup> Reinicke 2002 s. 57

<sup>88</sup> Reinicke 2002 s. 57

<sup>89</sup> Reinicke 2002 s. 58 ff.

<sup>90</sup> Reinicke 2002 s. 57 f.

i mange år har været svært at føre en seriøs debat om mænd og kvinder. I december 2001 gav chefredaktør Lars J. Rix i mandebladet *M!* en beskrivelse af en drengerøv. Han skrev blandt andet således: ”*Drengerøven findes i alle mænd og handler om at dyrke de vilde sider af sig selv, uden at skele til hvad andre finder rigtigt og forkert. Det drengerøvede har ikke noget at gøre med mandschauvinisme. Drengerøven ønsker ikke kvinderne hjem til kødgryderne, men hylder derimod den stærke og selvstændige kvinde der tør bruge sine feminine sider.*”<sup>91</sup> I 2002 mener Reinicke dog, at den klassiske drengerøvs-kultur har fået et twist, og at der indenfor de seneste par år, er opstået en mere sexistisk variation af den klassiske drengerøvs-kultur. Denne nye sexistiske variation iscenesætter, ifølge Reinicke, kønsrelationen på en grov sexistisk og ansvarsløs måde, og gør det under dække af, at det hele bare er for sjov. Han påpeger ydermere, at denne drengerøvs-kultur har en ekstrem bred appel, eftersom den henvender sig direkte til populærkulturen.<sup>92</sup> Drengerøvs-mentalitetens indflydelse på den danske diskurs omkring manderoller og maskulinitet i årene omkring årtusindskiftet er, ifølge Reinicke, ikke til at tage fejl af, og han mener generelt at den har en negativ betydning for kønsdebatten i Danmark.<sup>93</sup>

Både diskursen som psykoterapeuterne og selvhjælpsbøgerne skabte om manden som en vildmand med naturgivne og klassiske maskuline egenskaber, og den sexistiske drengerøvs-kultur har, ifølge Reinicke, haft stor indflydelse på debatten om mænd i Danmark i årene inden og omkring årtusindskiftet.<sup>94</sup> Den hegemoniske maskulinitet og den mest dyrkede og ideelle manderolle var altså på dette tidspunkt, den klassiske maskulinitet og mands rolle som en primitiv og hulemandsagtig drengerøv.

### **5.3 00’erne: Hvordan Mand og Pikstormerne – den hegemoniske maskulinitet udfordres**

Omkring årtusindskiftet begyndte den klassiske maskulinitet at blive udfordret på sin status som den hegemoniske maskulinitet. I år 2000 udkom to markante mandlige debatbøger, *Hvordan mand* og *Pikstormerne*, som bestod af danske mænds personlige beretninger om de problemer og udfordringer de oplevede som ”moderne” mænd. Begge bøgerne bidrog med et mandligt indspark til kønsdebatten i Danmark, og var med til at gøre køn til et diskussionsemne i de danske medier.<sup>95</sup> *Hvordan mand* var et direkte svar til nyfeministerne bag kvindebøgerne *Fisseflokken* og *Nu er det nok. Så er det sagt*, da mændene bag bogen opponerede mod den nyfeministiske fremstilling af manden, der fandt sted i disse bøger. *Hvordan mand* forsøgte derfor, at åbne, undersøge og diskutere begrebet ”mand”, og nuancere det billede kvinderne havde stillet op af mænd, som nogle seriefabrikerede gummidukker uden

---

<sup>91</sup> Reinicke 2002 s. 60

<sup>92</sup> Reinicke 2002 s. 61

<sup>93</sup> Reinicke 2002 s. 60 ff.

<sup>94</sup> Reinicke 2002 s. 202

<sup>95</sup> Nielsen 2002 s. 22

forsonlige træk.<sup>96</sup> Formålet med bogen var derfor, ligesom det var for kvinderne i kvindebøgerne, at nuancere mandekønnet og gøre det mere mangfoldigt. Dette ønske kommer blandt andet til udtryk i bogens forord: *"Vi ønsker ikke at placere manden på en piedestal. Man hvis vi ikke i det mindste forsøger at slå fast overfor nyfeministerne, at der findes mange mandetyper med deraf følgende karaktertræk og mentaliteter, kommer vi ikke længere end til de nytteløse beskyldninger fra hver vores skyttegrav. Vi forsøger ganske enkelt at pege på, at der naturligvis findes mange slags mænd. Derfor denne antologis titel; Hvordan mand"*<sup>97</sup>. *Hvordan mand* forsøger altså med deres antologi, at dekonstruere det mandlige køn, for på den måde at nuancere det.

Også *Pikstormerne* udsprang fra en frustration over det mandebillede der blev skabt i *Fisseflokken*. Niels Ulrik Sørensen, redaktør på bogen, skriver i forordet: *"For godt et år siden udkom den nyfeministiske bog Fisseflokken. Til de møder, der blev afholdt i forbindelse med udgivelsen, efterlyste flere unge mænd et mandligt modspil til Fisseflokken. En af disse mænd foreslog, at en sådan bog skulle hedde Pikstormerne. Hvad han mente med det, fortalte han aldrig. Alligevel har vi taget navnet til os. For os rummer ordet Pikstormerne handlekraft. For os betyder det, at mænd tager sagen i egen hånd. At de stormer den gamle maskulinitet, nedbryder den og definerer den på ny. For os betyder Pikstormerne forandring. Forandring af maskuliniteten."*<sup>98</sup> Ønsket var en redefinition af deres eget køn, et ønske som også i høj grad blev ansporet af de generelle misvisende billede de følte der blev tegnet af mænd og maskulinitet i det danske samfund: *"Skal man tro tidens klummeskribenter, brevkasseredaktører og populærpsykologer, er manden anno 2000 forvirret, skvattet, ubeslutsom. Og så er hans sæd kvalitet oven i købet for nedadgående . Tidligere tiders beslutsomme og handlekraftige mand, der vidste, hvor skabet skulle stå, og hvordan kvinden skulle tages, er tilsyneladende en saga blot. Nutidens mand har mistet grebet om tingene. Hans maskulinitet er blevet stækket. Klummeskribenterne, brevkasseredaktørerne og populærpsykologerne er i hvert fald ikke i tvivl: Den rigtige mand er død. Tilbage står en åndsfraværende slapsvans, der kun lige akkurat gør sig fortjent til prædikatet mand."*<sup>99</sup>

Præsentationen af et nuanceret billede af deres eget køn og ønsket om at gøre op med den klassiske og hegemoniske maskulinitet var altså drivkraften bag *Pikstormerne*, og det udtrykker redaktør Niels Ulrik Sørensen i bogens indledning:<sup>100</sup> *"Pikstormerne er en hyldest til denne forkætrede slapsvans. Det er en hyldest til manden, som han ser ud i dag. Samtidig er Pikstormerne et opgør med tidens længsel efter en mandetype, der havde sin storhedstid for flere årtier siden. Selvom det kan være svært*

<sup>96</sup> Nielsen 2002 s. 23

<sup>97</sup> Holm 2000 s. 8 og Nielsen 2002 s. 23

<sup>98</sup> Sørensen 2000 s. 13

<sup>99</sup> Sørensen 2000 s. 5

<sup>100</sup> Reinicke 2002 s. 52

*at huske her ved årtusindeskiftet, var der faktisk en god grund til, at rødstrømperne dengang i 1970'erne gik til kamp imod denne mandetype, der nu udråbes som den rigtige mand. Den beslutsomhed og handlekraft, han lovprises for i dag, hvilede nemlig på en nedarvet tro på, at han var kvinden overlegen i næsten alle henseender.”<sup>101</sup>*

Der åbnedes altså for alvor om for debatten omkring hvad manderoller og maskulinitet var, i det danske samfund, omkring årtusindskiftet. Mandebøgerne italesat pludselig de danske mænds behov for og ønske om ikke at blive begrænset af de traditionelle kønsroller. De ønskede sig en dekonstruktion af deres køn, som kunne befri dem fra de stereotyper og gammeldags normer de var underlagt. Den klassiske maskulinitet udfordredes for alvor på sin status som den hegemoniske maskulinitet, og en udvidelse af maskulinitetsbegrebet og af forestillingerne om manderollerne i det danske samfund blev sat i gang. Mændene krævede mangfoldighed for deres køn, hvilket ifølge Kenneth Reinicke, krævede overvindelse for mange mænd, som stadig på daværende tidspunkt, var præget af den traditionelle maskulinitetsform, som indebar ”(...) *vold og aggression, rigid konkurrence-mentalitet og magtdemonstration.*”<sup>102</sup> Ulrik Sebastian Kohl, som var med til at skrive *Pikstormerne* har beskrevet dette oprør mod den traditionelle maskulinitet således: ”*Jeg gider sgu ikke være mand på deres måde. Og det er ikke bare for undertrykte kvinders skyld, selv om det i sig selv kunne være grund nok. Det er for min egen skyld og for mine medmænds skyld. Det er vores ret til at være meget mere mand end den rolle som et sølle piksvin, som reklamerne, den store business og den herskende politiske magt tilbyder os.*”<sup>103</sup>

Bøgerne formåede da også at skabe offentlig debat, og at sætte yderligere fokus på mænd som et køn. De markerer et brud med den tavshed, der hidtil havde været kendetegnende for mændenes bidrag til kønsdebatten. Yngre mænd begyndte at tage bladet fra munden og betegne dem selv som kønsvæsener. Debatredaktøren på det tidligere *Aktuelt*, Jette Hansen, skrev eksempelvis meget rosende om bøgerne i artiklen *Sådan, mand!*, at det var på tide at mænd begyndte at beskrive mandigheden kritisk indefra.<sup>104</sup> Reinicke skriver om mandebøgerne, og den offentlige debat de skabte, at de er udtryk for, at det var blevet muligt at være mand på mange forskellige måder, og at maskuliniteten i højere grad end før var blevet flertydig i stedet for entydig. Dog pointerer han, at der stadig i 2002, eksisterede grænser for, hvad en mand kunne gøre, hvis han ville opretholde sin status som mand. Han understreger også vigtigheden af yngre mænds kønsbekendelser i processen omkring

---

<sup>101</sup> Sørensen 2000 s. 5

<sup>102</sup> Reinicke 2002 s. 53

<sup>103</sup> Kohl 2000 s. 40

<sup>104</sup> Reinicke 2002 s. 52 ff.

at få åbnet op for og legitimeret en meget tiltrængt debat om de dominerende maskulinitetsformer i Danmark.<sup>105</sup>

Ved begyndelsen af det nye årtusinde åbnedes der altså så småt op for en ny måde at italesætte og definere manderoller og maskuliniteter i Danmark. Interessen for området var stigende, og Kenneth Reinicke skrev i 2002 følgende: *"På en måde kan man sige at den traditionelle mand er blevet overhalet indenom af yngre mænd som både vil være bløde, engagerede og krævende. (...) Der er blevet åbnet op for en mere følsom og sårbar heteroseksuel maskulinitet som er mindre dominerende mere lyttende. Meget af det som før blev opfattet som naturgivent er nu til debat."*<sup>106</sup> Men det til trods, så blev emner som manderoller og maskulinitet stadig behandlet som en joke i Danmark i de første år af det nye årtusinde, og eksempelvis debatten om konsekvenserne af dyrkelsen af den klassiske maskulinitet var endnu ikke kommet på dagsordenen.<sup>107</sup>

#### **5.4 2002-2015: Mangfoldighedsmandens tidsalder og tabermænd i krise**

I år 2013, 11 år efter senere, konstaterede Kenneth Reinicke følgende: *"Igennem de sidste par årtier har der været fokus på udviklingen af forskellige mandetyper, og det står klart, at man ikke kan tale om ét dominerende mandebillede. Mænd er forskellige, og det er vigtigt at tale om mænd og maskulinitet(er) i flertal."*<sup>108</sup> Der findes nu ikke længere kun ét dominerende mandebillede, kønsmønstrene er blevet mindre forudsigelige og flere og flere mænd tilstræber nye former for maskuliniteter, som i stedet for den klassiske maskulinitet, orienterer sig mere mod følelsesmæssig ærlighed og demokratiske attituder. Som Reinicke formulerer det, så er mænd ikke bare mænd længere, maskuliniteter kan udledes og defineres på mange forskellige måder, og mangfoldighed er blevet overskriften for den danske mand.<sup>109</sup>

Mandekønnet i større omfang begyndt at blive sat på den ligestillingspolitiske dagsorden og dermed også blevet omdrejningspunktet for ligestillingsforandringer. Man er i det danske samfund begyndt at diskutere mænd som køn og opfatte og behandle deres problemer som kønnede. Eksempelvis tyder det på, at det er begyndt at gå op for de danske mænd, at de kan risikere at betale en høj pris for fastholdelsen af den klassiske maskulinitet. Mænd lever ikke så længe som kvinder, de fylder mest i kriminalitetsstatistikkerne, begår oftest selvmord, har ofte ubehandlede fysiske og psykiske sygdomme og oplever oftere svære personlige nedture end kvinder. Problematikker som disse fylder mere og mere i den offentlige debat, og diskursen om mænd i krise har affødt et forhøjet fokus på at forsøge at afhjælpe denne nye status som det svage køn. Dette har endvidere medført en større

---

<sup>105</sup> Reinicke 2002 s. 55

<sup>106</sup> Reinicke 2002 s. 198

<sup>107</sup> Reinicke 2002 s. 9 f. og 193

<sup>108</sup> Reinicke 2013 s. 8

<sup>109</sup> Reinicke 2013 s. 174 ff. og Poulsen 2012



omfavelse af de moderne og mangfoldige maskulinitetsformer, i takt med erkendelsen af de negative konsekvenser ved den klassiske maskuline orden.<sup>110</sup> Den svage og sårbare mand er altså begyndt at blive mere acceptabel i det danske samfund og i diskursen om mænd. Vi anerkender nu, at han eksisterer. Kenneth Reinicke rejser i den forbindelse spørgsmålet, om vi er kommet ind i en tidsalder, hvor kønsroller og identitet har mere at gøre med kulturelle og økonomiske omstændigheder, end biologiske?<sup>111</sup>

Men den nye mangfoldighed blandt manderoller og maskuliniteter, har også givet anledning til introduktionen af en helt ny manderolle. Det er nemlig indenfor de sidste fem-otte år, at begrebet ”tabermænd” er begyndt at dukke op i den offentlige diskurs om mænd, både på den politiske og den debatmæssige dagsorden.<sup>112</sup> På uddannelsesområdet er man bekymret for drenges manglende performance og på arbejdsmarkedet synes kvinderne at være mere omstillingsparate end mændene. Desuden er man begyndt at tale om en specifik kategori af mænd som ”tabermænd”, nemlig de lavt uddannede mænd, singlemændene og mændene, der er bosiddende i udkantsdanmark.<sup>113</sup>

Også den offentlige debat har de seneste år været præget af dette nye fokus på mænd som omdrejningspunktet for ligestilingsforandringerne, og også her kommer den nye mangfoldighed i forestillingerne om manderoller og maskuliniteter til udtryk. Eksempelvis har antologien *Mandens byrde. Moderne mænd, nye perspektiver*<sup>114</sup> fra 2013 bidraget til nuanceringen af debatten omkring den moderne mand, mens bøgerne *Sønner af mænd*<sup>115</sup> og *Da Sallys far var dreng*<sup>116</sup> har adresseret emner som den flydende mandlige kønsidentitet og den moderne faderfigur. Også artikler som *Manden må omstille sig til nye tider*, af Jørgen Juul Jensen<sup>117</sup> og *Manden er blevet reduceret til at være et køn* af Henrik Marstal<sup>118</sup>, samt tv-programmer såsom DR1’s *Rigtige mænd*<sup>119</sup>, der handler om, hvad det vil sige at være en ”rigtig” mand i dagens Danmark, har bidraget til fremkomsten af det nye mangfoldige billede af manderoller og maskuliniteter i Danmark anno 2015.

---

<sup>110</sup> Reinicke 2013 s. 8 ff. og 174

<sup>111</sup> Reinicke 2013 s. 176

<sup>112</sup> *Hva’ med os tabermænd?* debatindlæg af Johannes C. Jensen i Politiken 2011, *Tabermænd er den nye underklasse* artikel af Thomas Flensburg i Politiken 2009, og *Den danske mand – en impotent Berlingo-Bent*, artikel fra Politiken 2010 hvor en række forskere diskuterer, hvordan den danske maskulinitet egentlig har det.

<sup>113</sup> Reinicke 2013 s. 92 ff. og 10

<sup>114</sup> Bartfai 2013

<sup>115</sup> *Sønner af mænd* er skrevet af Tarek Omar og Johan Forsby (også kendt som rapperen Jooks), og handler, med deres egne ord, om unge mænd som ”(...) må genopfinde retningen for det at være mand, for alt det, der tidligere gav identitet, bløder i dag.” (<http://www.information.dk/525688>)

<sup>116</sup> *Da Sallys far var dreng* er en børnebog skrevet af Thomas Brunstrøm, der har som mål, at vise børn (og voksne) et andet billede af fædre, end det klassiske far-er-aldrig-hjemme billede, som ellers kendetegner børnebogslitteraturen.

<sup>117</sup> <http://politiken.dk/debat/profiler/marstal/ECE2012649/manden-er-blevet-reduceret-til-at-vaere-et-koen>

<sup>118</sup> <http://politiken.dk/debat/debatindlaeg/ECE2180468/manden-maa-omstille-sig-til-nye-tider>

<sup>119</sup> I *Rigtige mænd* omvendes en gruppe håndværkere fra deres junkfood-spisende og øl-drikkende livsstil, til en livsstil præget af sund kost, meditation, motion og fokus på forfængelighed (eksempelvis besøg hos en skønhedsklinik).

Den hegemoniske maskulinitet i det danske samfund er altså ikke længere den klassiske hypermaskulinitet. Den hegemoniske maskulinitet er derimod kendetegnet af mangfoldighed – maskulinitet er ikke længere klart defineret, men en hel palet af forskellige manderoller som man kan mixe og matche. Kenneth Reinicke opsummerer ret præcist, hvordan manderoller og maskuliniteter opfattes i det danske samfund anno 2015: *”Hovedparten af mænd er i stand til at leve deres liv på en sådan måde, at de også kan være sensitive, lyttende, handlende og modtagelige for kritik, og mange mænd udlever et rigt og varieret liv som aldrig før i verdenshistorien.”*<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Reinicke 2013 s. 178

## Fjerde del:

### Diskursanalytisk afsnit om forestillingerne om manderoller og maskuliniteter i populær dansk hiphop 1996-2015

#### 6. Manderoller og maskuliniteter i populær dansk hiphop 1996-2015 – forbemærkning

Dette diskursanalytiske afsnit indeholder analysen af de i alt 67 danske hiphop sange som i periode 1996-2015 kan kendetegnes som populære. Analysen sker med fokus på, at belyse de forskellige manderoller og maskuliniteter der kommer til udtryk i sangene.

##### 6.1 1996-2001: Humleridderne, Østkyst Hustlers og Den Gale Pose

Vi begynder rejsen gennem udviklingen af manderoller og maskuliniteter i populær dansk hiphop, med at analysere de 12 sange, som i årene 1996-2001 lå på P3's Tjekliste. Sangene repræsenterer tre forskellige danske hiphopnavne, nemlig *Humleridderne*, *Østkyst Hustlers* og *Den Gale Pose*.

##### 6.1.1 Humleridderne: fuck politik, længe leve drengerøven!

Humleridderne er den første danske hiphopgruppe, som har en sang på Tjeklisten i 1996. Sangen hedder

*Få hvad du kan ta'*, og lå på listen i fire uger i marts 1996. *Få hvad du kan ta'* blev hurtigt efterfulgt af *Humle bringer hyggen* og *Sommerklar*, som begge lå på listen i løbet af sommeren 1996.<sup>121</sup> Humleridderne blev dannet i 1987, og fik i midten af 1990'erne stor succes i kølvandet på den bølge af dansk hiphopmusik som blandt andre MC Einar og Rockers By Choice stod i spidsen for.<sup>122</sup> Gruppen var, som musikmagasinet Gaffa skrev i en anmeldelse fra 2001, bedst "(...) kendt som en flok glade drengerøve, der har det bedst med en bajer i hånden og et skævt smil i mundvigen."<sup>123</sup>

Sangen *Få hvad du kan ta'* (1996), skiller sig også derfor markant ud fra både gruppens image, og fra de andre af gruppens to sange på Tjeklisten. *Få hvad du kan ta'* (1996) har nemlig et udpræget politisk budskab og et vokabular der hovedsageligt er bundet til politik. Den politiske semantik stilles i klar forbindelse med en semantik omkring nedgang, synd, og endda udslettelse, som eksempelvis kommer til udtryk i de første fem linjer, som lyder således: "Nu er det ikke sjovt længere, latteren forstummer/ den glade pauseklovn, har givet sit sidste nummer/ Manegen den er tom, lysene er slukket/ det sidste glas er tømt, den sidste bajer er drukket/ hva gør vi nu, lille du? Hvem tager ordet".<sup>124</sup> Ydermere sammenlignes det danske samfund og den politiske situation i landet, med de to umoralske bibelske byer Sodoma og Gomorra fra Første Mosebog, som Gud måtte udslette med ild og svovl, fordi de var

---

<sup>121</sup> Jensen 2005 s. 143-144

<sup>122</sup> <http://www.dr.dk/musik/kunstner/humleridderne/5002492>

<sup>123</sup> Gaffa 8

<sup>124</sup> Humleridderne: *Få hvad du kan ta'*

syndige og umoralske.<sup>125</sup> Kombinationen mellem de to semantikker, resulterer derfor i en beskrivelse af den aktuelle samfundsmæssige og politiske situation, som værende præget af nedgang og umoral, og udtrykker altså en form for samfundskritisk diskurs.

Den samfundskritiske diskurs kommer ydermere til udtryk i teksten gennem en beskrivelse af to forskellige grupper af aktører, som sættes i opposition til hinanden. Den første gruppe beskrives som ”tusserne i tinget”, ”tumperne”, ”politiet” og ”regeringstropper”, som i konteksten må læses som regeringen og staten. Denne gruppe stilles i opposition til ”de gøende lopper”, som i konteksten må ses som en metafor for befolkningen, og som ”regeringstropperne” tæver løs på og gør stumme.

*Få hvad du kan ta'* er altså præget af en politisk og samfundskritisk diskurs. Disse to diskurser må både ses som værende ret atypisk for en hiphopgruppe som Humleridderne, som har ry for at være en gruppe øldrikkende drengerøve, men man kan også tolke diskursen som ret sigende for det signal, de ønsker at sende. Samtidig med, at denne diskurs udtrykker en form for seriøsitet og alvor, i form af refleksionen over det politiske samfund i Danmark, så udtrykker den også en afstandtagen til samme politiske samfund. Kritikken af både den politiske tilstand, velfærdsstaten, samt de aktører der har ansvaret for begge dele, kan tolkes som værende gruppens måde at tage afstand til hele det ”cirkus” på, som de selv formulerer det.

Humleridderne sender altså et kraftigt signal ved selv, som offentligt definerede drengerøve, at tage afstand til politik, og konstatere: ”Du skal bare lær', du kun ka' få', hva' du ka' ta'”<sup>126</sup>. Dermed giver gruppen dansk politik og dets aktører en stor fuckfinger, og opfordrer til bare at acceptere, at det, i det danske samfund, handler om at klare sig selv. Gruppen tegner, via deres samfundskritiske diskurs, og gennem deres image som drengerøve, et billede af det danske drengerøv som en, der kritiserer og tager afstand til det politiske system.

I Humleriddernes to efterfølgende sange, *Humle bringer hyggen* (1996) og *Sommerklar* (1996), er den politiske semantik og den samfundskritiske diskurs skiftet ud med fodbold, øl og ren drengerøvsstemning.

Ordvalgene i sangen knytter sig primært til en fodbold semantik, eksempelvis: ”Man bider negle, der allerede er bidt ned/ hårene rejser sig med stanken af angstens sved/ (...) Fodbold skal der spilles og vindes det skal der sgu/ gid jeg ku' hjælpe holdet på banen nu/ Når man først har spillet bold ka' man aldrig glem' det/ jeg blev valgt til årets spiller da jeg gik i femte (...) Der blir' lossen og fældet for faen

---

<sup>125</sup> Humleridderne: *Få hvad du kan ta'*

<sup>126</sup> Humleridderne: *Få hvad du kan ta'*

*de er stygge/ dommeren er blind og man glemmer helt at hygge.*"<sup>127</sup> Denne fodbold semantik sættes yderligere konsekvent i forbindelse med en semantik der omhandler øl, eksempelvis "*Humle bringer hyggen*"<sup>128</sup>, "*drengene bringer bolden og humle bringer hyggen*"<sup>129</sup> og "*mennesket skabte bolden og humle bringer hyggen*"<sup>130</sup> Fodbold og øl hænger altså uløseligt sammen i teksten, og kombinationen af de to ting, beskrives som noget positivt og hyggeligt

Humleridderne er, som tidligere nævnt, kendt for deres image som en flok smilende og øldrikkende drengerøve, og med de semantikker der gøres brug af i teksten, må diskursen i teksten derfor defineres som en drengerøvsdiskurs<sup>131</sup>. Med drengerøvsdiskurs mener jeg, at Humleridderne i deres tekst, beskriver en manderolle, som fokuserer på, at dyrke de vilde og primitive sider af sig selv, uden at skele til hvad andre tænker er rigtigt eller forkert.<sup>132</sup> De dyrker den klassiske maskulinitet, hvor rigtige mænd drikker øl og ser fodbold, og hvor følelser, sårbarhed og dybde spille en forsvindende lille rolle. Humleridderne repræsenterer derfor drengerøvs-kulturen, og det er den mandetype der beskrives gennem tekstens diskurs.

Drengerøvsdiskursen er også til stede i Humleriddernes sidste sang *Sommerklar* (1996). Sangen er en beskrivelse af en sommerdag i en konstrueret jeg-persons liv, som i store træk beskriver hvad han laver fra morgen til aften. Denne jeg-person beskrives som en mand med en svulmende hvid krop, som er så stor og svulmende, at han ikke kan se sine tæer for sin maves top.<sup>133</sup> Han har en stor rød rumpe, hans balder er bebumsede, og han er typen der bare finder det par, der lugter renest, når han skal tage sokker på. Desuden står han sjældent op før kl. 12, og er ekstremt glad for at drikke øl: "*køleren raseres/ spegenulleren gemmer på en humle der er kold/ (...) Stranden den er fuld, det jeg os og solen skinner/ kølig efter kølig efter kølig forsvinder/ nu der drukket mod til (...) Men nu' det bajere der trækker, og ik' kontanter/ har kun et i hovedet og det er elefanter*"<sup>134</sup> Øl spiller altså også en ret væsentlig rolle i denne sang, ligesom de gjorde i *Humle bringer hyggen*. Udover at være glad for øl, gør denne mand næsten lige hvad der passer ham. Han er ligeglad med, hvad de andre badegæster tænker, og løber gerne ud for enden af vippen, råber "bombe!" og hopper i vandet, så det både skræmmer børn og voksne.<sup>135</sup> Flere gange konstaterer han også følgende: "*håber de' beredte, for her*

---

<sup>127</sup> Humleridderne: *Humle bringer hyggen*

<sup>128</sup> Humleridderne: *Humle bringer hyggen*

<sup>129</sup> Humleridderne: *Humle bringer hyggen*

<sup>130</sup> Humleridderne: *Humle bringer hyggen*

<sup>131</sup> Begrebet er inspireret og delvist defineret ud fra Kenneth Reinickes definition af drengerøvs-kulturen i Danmark, jf. afsnit om manderoller og maskuliniteter i Danmark 1996-2015

<sup>132</sup> Jf. Kenneth Reinickes karakteristik af drengerøvs-kultur i afsnittet om udviklingen af manderoller og maskuliniteter i Danmark 1996-2015.

<sup>133</sup> Humleridderne: *Sommerklar*

<sup>134</sup> Humleridderne: *Sommerklar*

<sup>135</sup> Humleridderne: *Sommerklar*

kommer jeg”<sup>136</sup>, ”men nu er det sommer og her kommer jeg”<sup>137</sup> og ”de er vel beredte for her kommer jeg”<sup>138</sup>. Han beskrives altså udpræget antiheroisk og nærmest som en antihelt, der stikker ud fra normen, og gør alt det, som man ikke burde.

Her beskriver Humleridderne altså en antihelt, som efter alt at dømme, er ret usoigneret og ligeglad med sine omgivelser, og som godt kan lide at drikke mange øl, på alle tidspunkter af dagen. Han agerer ud fra sine impulser. Men denne umiddelbart ret ucharmerende mand, med bebumsede balder, beskrives ikke negativt, men dyrkes nærmest som type. I omkvædet får man nemlig en klar fornemmelse af, at Humleridderne hylder deres antihelt og nærmest giver ham magt. Jeg-personen synger nemlig: ”Jeg er klar til sommeren/ men er sommeren klar til mig/ Jeg er klar til sommeren/ men er sommeren klar til mig”<sup>139</sup> Med dette korte omkvæd signaleres det, at småalkoholiserede mænd med usoignerede rød/hvide kroppe, som lever ud fra deres impulser og ikke rigtig tager hensyn til andre mennesker, er en fed mandetype. Han skal ikke skamme sig eller tænke på, hvad andre tænker om ham, og om hans krop, toptrimmede eller ej – de skal være fuldstændigt ligeglade, og gøre som det passer dem. Denne mandetype dyrkes og accepteres altså hos *Humleridderne*.

Det er altså drengerøven og antihelten der dyrkes hos Humleridderne. Med den samfundskritiske diskurs i Få hvad du kan ta’ og affejningen af det politiske engagement, opstår der altså i *Sommerklar* og *Humle bringer hyggen*, masser af plads til dyrkelsen af drengerøven og antihelten, som nærmest fremelskes og bliver fremstillet som den nye helt.

### 6.1.2 Østkyst Hustlers: dyrkelse af hiphopperen som den utilpassede outsider

Det andet danske hiphopnavn som figurerer på Tjeklisten i årene 1996-2001, er *Østkyst Hustlers*. Den københavnske hiphopgruppe har fra sensommeren 1996 til vinteren 1998 i alt seks forskellige sange på Tjeklisten: *Han får for lidt* (1996), *Hustlerstil* (1996), *Penge ind på torsdag* (1997), *Håbløs* (1997), *Kyssevinet* (1998) og *Står her endnu* (1998).<sup>140</sup>

Det største af gruppens hits, som i dag stadig står som en evergreen, er sangen *Han får for lidt* fra 1996. Sangen kredser om beskrivelsen af tre forskellige mænd; den forfængelige scorekarl, den prætentiose mors dreng og den bitre og sure buschauffør. De tre mænd har én ting til fælles, som er med til at afsløre Østkyst Hustlers vurdering af de tre mænd, de har nemlig alle tre den samme evne, eller mangel på samme, til at score kvinder. I omkvædet synges den fængende linje, som vi alle

<sup>136</sup> Humleridderne: *Sommerklar*

<sup>137</sup> Humleridderne: *Sommerklar*

<sup>138</sup> Humleridderne: *Sommerklar*

<sup>139</sup> Humleridderne: *Sommerklar*

<sup>140</sup> Jensen 2005 s.237

efterhånden kender: ”han får for lidt – det derfor han er sån”, som understreger, at ingen af de tre mænd tiltrækker kvinder, hvilket er et faktum som oven i købet af selvforstærkende for deres utiltalende personligheder. De tre mandetyper som beskrives i teksten, fremstilles altså negativt, hvilket blandt andet udtrykkes i deres manglende succes i deres relationer til det modsatte køn. Evnen til at score kvinder opstilles altså som et succeskriterium og en måleenhed for mændenes mandighed – de ufede fyre får ikke noget sex, og de fede fyre får en masse. De tre mandetyper der beskrives i sangen, er nogle ekstremt ufede fyre, og de får derfor overhovedet ikke noget sex: ”væk sir prinsessen som i eventyret”<sup>141</sup> og afviser mændene gang på gang. De tre mandetyper fremstilles dermed som usuccesfulde mænd.

Østkyst Hustlers gør altså brug af en stereotypdiskurs i deres beskrivelser af de tre mænd – de formår at give meget visuelle beskrivelser af tre forskellige mandetyper, som man som læser hurtigt kan identificere og kategorisere som specifikke mandetyper. Med seksuel formåen som barometer, får man som læser yderligere det klare indtryk, at alle tre typer er nogle nederen og ufede typer. Østkyst Hustlers bruger altså stereotype beskrivelser af tre forskellige typer mænd, til at tage afstand fra netop denne type mænd, og gennem den afstandtagen, at definere deres egen rolle og maskulinitet. Disse karakteristika er kendetegn for den klassiske hypermaskulinitet, som altså er den maskulinitet der dyrkes og fremstilles i teksten. Den samme diskurs er også til stede i gruppens sang *Kyssesvinet* (1996), hvor evnen til at score kvinder er udslagsgivende for, hvor succesfuld en mand man er.<sup>142</sup>

De fire sange *Hustlerstil* (1996), *Penge ind på torsdag* (1997), *Håbløs* (1997) og *Står her endnu* (1998), som udkom på samme album som *Han får for lidt*, fortsætter i samme stil som storhittet om de tre mislykkede mænd. I *Hustlerstil* (1996) beskrives især én type mand: den ægte hiphopper. De personlige pronomener ”jeg” og ”vi” bruges, hvormed en klar forbindelse mellem tekstens jeg-fortæller og *Østkyst Hustlers* etableres. En klassisk hiphop semantik anvendes, og kommer eksempelvis til udtryk ved beskrivelser som ”drengerøv”, ”det var stilen”, ”kørte den hårdt når vi hang”, ”kørte jeg stilen endnu”, ”beat”, ”holder flowet” og ”hustlerstil”. Denne hiphopper beskrives med formuleringer som ”jeg passer ikke længere nogen steder hen”<sup>143</sup>, ”for jeg er forrest i feltet og du ved jeg bliver ved/ jeg ved der er en nummer to/ men der er for langt derned/ og det er min hustlerstil”<sup>144</sup>, ”så kan de fryse mig ud hvis de tror, at det rammer/ men at ligge på et beat det kan ingen tage fra mig”<sup>145</sup>, ”men vi slikker ikke nogen, så kan de sige hvad de vil”<sup>146</sup> og ”vi pisser på

---

<sup>141</sup> Østkyst Hustlers: *Han får for lidt*

<sup>142</sup> Østkyst Hustlers: *Kyssesvinet*

<sup>143</sup> Østkyst Hustlers: *Hustlerstil*

<sup>144</sup> Østkyst Hustlers: *Hustlerstil*

<sup>145</sup> Østkyst Hustlers: *Hustlerstil*

<sup>146</sup> Østkyst Hustlers: *Hustlerstil*

*præmisser hvis de ikke er vores/ med mere held end forstand har vi forstand på held/ det held der gælder, når man sælger uden at sælge sig selv*"<sup>147</sup>. Drengerøvsdiskursen og hiphopdiskursen, med elementer såsom konkurrencementalitet, uovervindelighed, integritet modkultur, er altså til stede i teksten og beskrivelsen af hiphopperen som mandetype.

Med brugen af drengerøvsdiskursen og den klassiske hiphopdiskurs i beskrivelsen af den ægte kompromisløse hiphopper, tages der også afstand fra to andre typer mænd. Med formuleringer som: *"vi lavede funky musik før kulturen hang på bøjler i en checket butik"*<sup>148</sup>, og *"da drømmen flød med strømmen gik vi opad igen"* og *"vi fik åbnet en port med de ting vi har gjort/ så enhver idiot kunne komme af med sit lort."*<sup>149</sup> distancerer Østkyst Hustlers sig fra typer, som jeg har valgt at kalde "wannabe" hiphopperne. Derudover oppositionerer de også sig selv i forhold til en gruppe mænd, der i teksten knyttes til de personlige pronomener "dem" og "de", og som forbindes med ord som "gamle", "glasbord", "vinrack", "gusten hud", "sugede kenderne ind", "så bekymrede ud", "alle de kendte mænd", "pænt og trendy hestehalehår" og "smartere bakkenbarter". Den stereotypediskurs som var til stede i *Han får for lidt*, er altså også til stede her, og bruges især til at skabe et billede af, den type mænd, som hiphopperne distancerer sig selv fra. Østkyst Hustlers definerer altså igen sig selv som typer, ved klart at definere og tage afstand til den slags mænd, som de i hvert fald ikke er. Et klassisk træk i den klassiske maskulinitet.

Man sidder som læser af teksten ikke tilbage med den mindste tvivl om, hvad gruppens holdning til netop disse to andre typer af mænd er. De får i slutningen af sangen da også det endegyldige dødsstød med denne formulering: *"så lad dem føle sig fede når de køler, jeg ved/ at det er mit kølvand der køler dem ned (...) det er ikke særlig svært/ at fedte sig ind og kysse kinder hvis det er det der skal til (...) så lad dem bare blive voksne, lad dem ha deres skidt/ lad dem se mit i TV, lad dem høre mig på et beat/ med min hustlerstil"*.<sup>150</sup>

Det kommer tydeligt til udtryk i sangen, at holdningen hos medlemmerne af Østkyst Hustlers er, at de "ægte" hiphoppere, på alle måder er bedre end "wannabe-hiphopperne". Der bliver set ned på den gruppe af mænd, som indenfor hiphop branchen, sælger ud af sig selv, og som går mere op i at kysse de rigtige kinder, end at være de bedste indenfor deres branche. De har købt sig ind i kulturen, hvorimod de "ægte" hiphoppere har arbejdet sig hårdt op fra bunden, før kulturen blev populær. Konkurrencediskursen bliver altså også brugt her, og endnu engang får vi gruppens vurdering af, hvilke mandetyper der er fede, og hvilke der er ufede.

---

<sup>147</sup> Østkyst Hustlers: *Hustlerstil*

<sup>148</sup> Østkyst Hustlers: *Hustlerstil*

<sup>149</sup> Østkyst Hustlers: *Hustlerstil*

<sup>150</sup> Østkyst Hustlers: *Hustlerstil*



I sangen *Penge ind på torsdag* (1997) fortsætter beskrivelsen og dyrkelsen af hiphopperen som type. Sangen er en del kortere end gruppens andre sange, og beskriver primært én mand, som karakteriseres både igennem første og andet vers, som en undefinerbar type, der ikke rigtig passer ind nogen steder. Han er eksempelvis ”for lav til fine fester”, ”for høj til at ryge hash”, ”for impulsiv til vaner”, ”for vant til faste pladser”, ”for ordentlig til rod”, ”for rodet til at have orden”, ”for tålmodig til at stoppe” og ”for stresset til at blive ved”.<sup>151</sup> Desuden knyttes denne jeg-person, gennem ordvalgene sangen igennem, til forskellige semantiske områder. Eksempelvis knyttes han, ligesom i *Hustlerstil*, til et semantisk område omkring hiphop. Det sker i særlig grad i første halvdel af første vers, med ord og beskrivelser såsom ”fester”, ”for høj til at ryge hash”, ”for rig til at rulle smøger selv” og ”rappe”. Denne mand beskrives altså som en hiphopper, der ikke rigtig passer ind nogen steder, hverken politisk, aldersmæssigt, udseendemæssig, eller personlighedsmæssigt. En outsiderdiskurs knyttes altså til hiphopdiskursen, og sammen bruges de til at beskrive en utilpasset hiphopper, som ikke passer ind. Hiphopperen som repræsentant for en modkultur og som en outsider dyrkes altså her, men fremstilles hverken negativt eller som et offer for sin skæbne. I omkvædet knyttes jeg-personen til en vis form for ligegyldighed og afslappethed. Han spørger, til det faktum, at han ikke passer ind nogen steder: ”Ja, hvad gør det (...) så vidt jeg ved/ går det rent ad helvede til/ spørg mig om det rør mig lidt for lidt/ for der går penge ind på torsdag, og wouw det bliver fedt.”<sup>152</sup> Det faktum, at han ikke rigtig passer ind nogen steder, dyrkes altså som noget positiv og karaktertræk som ligegyldighed fremhæves og hyldes..

Den anden sidste sang fra Østkyst Hustlers er sangen *Håbløs* (1997). Sangen igennem er det især kendetegnende, at to forskellige grupper af mænd stilles i opposition til hinanden, blandt andet ved brugen af henholdsvis de personlige pronomener ”dem” og ”de”, og det personlige pronomen ”jeg”. Allerede fra begyndelsen af første vers afsløres karakteren af det forhold der er mellem disse to grupper: ”De siger jeg er håbløs, de siger jeg spilder min tid/ De siger at det er for dumt jeg ikke styrer en skid”, og har altså ”de” som grammatisk subjekt, og henholdsvis ”jeg er håbløs”, ”jeg spilder min tid” og ”at det er for dumt jeg ikke styrer en skid” som grammatisk objekt. Det samme gør sig gældende videre i sangen, hvor objektet henholdsvis er ”jeg er håbløs, et slapt og slattent pjok” og ”jeg er håbløs bagud”. Denne gruppe af mennesker, som i sangen betegnes som ”de”, har altså nogle negative meninger om jeg-personen, og beskriver ham som et håbløst slattent pjok der spilder sin tid, ikke har styr på en skid og som er håbløst bagud. Endnu engang spilder antihelten en rolle.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Østkyst Hustlers: *Penge ind på torsdag*

<sup>152</sup> Østkyst Hustlers: *Penge ind på torsdag*

<sup>153</sup> Østkyst Hustlers: *Håbløs*

Jeg-personen, antihelten, tager til genmæle, og proklamerer i grove træk, at han er ligeglad med, at være håbløs og ikke have styr på en skid, så længe han ikke er ligesom dem. Han definerer sig selv ved at tage afstand til de andre. Hans beskrivelse af sig selv sker, sangen igennem, kendetegnes ved, at han sætter sig selv i forhold og opposition til den gruppe mennesker der kritiserer ham i begyndelsen. Jeg-personen knyttes i eksempelvis til begrebet integritet: "*Jeg har ikke jokket på nogen for at stå hvor jeg står/ jeg har ikke fedtet for nogen for at få hvad jeg får/ Jeg er ikke særlig interesseret i, at andre misunder mig/ jeg misunder ingen der har andre under sig*" og til kvaliteter som overbærenhed, tålmodighed og empati: "*Det er ikke mig der slapper konen rundt/ hver gang jeg bliver vred/ det er ikke mig der synes det er sjovt/ at knalde svenskerne ned. Det er mig der ruller med slagene, vender ryggen til/ og hvis det så er slapt, jamen så kald mig dog det*". Jeg-personen knyttes altså til udpræget positive egenskaber og begreber, hvilket sker, ved at stille ham i kontrast til "de" og "dem".<sup>154</sup>

Afstanden mellem de to grupper mænd i teksten, tydeliggøres ydermere i tredje vers, hvor jeg-personen giver en beskrivelse af "de andre": "*Jeg ku da sagtens blive piercet overalt i kajen/ Ja, jeg ku sagtens dyrke kaos og Londondesign/ Jeg ku sagtens spille ord på broer ind og ud af landet/ Og i øvrigt være pisseligeglade med alt andet/ Ja, jeg ku sagtens blive moderne, dyrke det der hitter/ Og stå med fedthår og fluebriller, frozen margaritaer/ Og prøv at finde mig en kvinde der var lækker og pæn/ Og så ku hun blive gravid og jeg ku skride igen/ Og så engang hver tredje weekend ku jeg gi den som forsørger/ Med Nintendospil og Dieseltøj i hoved og røv/ Så gå hjem og kneppe piger 10 år yngre end mig/ For at tro jeg stadig var ung, for at tro jeg stadig var sej*"<sup>155</sup> Han beskriver altså en række karaktertræk hos en gruppe mænd, som han på ingen måde selv har lyst til at blive identificeret med, og dermed dyrkes igen den mandetype, som defineres som det stik modsatte.

Det er også hovedsageligt to forskellige grupper af mandetyper der er i fokus i den sidste af Østkyst Hustlers' sange. Sangen *Står her endnu* (1998) gør primært brug af ord fra to forskellige semantiske områder, som hver især sættes i forbindelse med henholdsvis det personlige pronomener "jeg" og de personlige pronomener "dem" og "de andre". Beskrivelserne af jeg-personen knytter sig især til en hiphop semantik og en outsider semantik. Eksempelvis: "*jeg havde et snit på lidt for lidt og alt for lidt jeg ku' bli*", "*jeg sprayede et par mure, lavede rapmusik*", "*så syntes jeg det var fedt og fyrede fede imens/ jeg jagter ikke ambitioner jeg alligevel ikke har*", "*jeg sad ikke og terpede formler jeg alligevel ikke forstod*" og "*de har hørt vores plader, de har set vores show*"<sup>156</sup>. Den anden gruppe af mænd, "de andre", beskrives derimod som nogle kedelige-familiefædre-med-fast-arbejde typer: "*og de andre*

---

<sup>154</sup> Østkyst Hustlers: *Håbløs*

<sup>155</sup> Østkyst Hustlers: *Håbløs*

<sup>156</sup> Østkyst Hustlers: *Håbløs*

havde for længst byttet drømmene væk/ til et par hyttesko med strøget slips og velklippet slips”<sup>157</sup>, ”de er blevet som man bli’r når man er blevet som de er/ lidt for gamle til at drømme, men for unge til at lade være”<sup>158</sup> og ”og de er helt nede i knæ med deres mindreværdskomplex/ deres børnesikre bil og deres månedlige checks/ men det er dem der sammenligner, det er dem der synes de taber/ det er dem der er pisse utilfreds med det de går og laver”.<sup>159</sup>

Det er altså dyrkelsen af outsider hiphopperen, som ikke klarer sig godt i skolen og som ikke har de store akademiske ambitioner, men som i stedet drømmer stort, laver graffiti, spiller musik og ryger hash, der er i fokus. Hvorimod den mandetype, som har fast arbejde og børn, og som har byttet drømmene væk for et liv i hyttesko med strøget slips og velklippet skæg fremstilles negativt og som noget der absolut ikke er tilstræbelsesværdigt. Hiphopperen har fået overtaget og har opnået succes, og sender en hilsen til alle familiefædre med mindreværdskomplekser: ”Det er som sådan okay, når jeg ser dem i dag/ der’ ikke så meget af deres kiggen skævt til Bossy tilbage/ de er blevet som man bli’r når man er blevet som de er” (...) så nu er jeg pludselig interessant, nu’ jeg fandme klog/ (...)/ den ene mands loft er den anden mands gulv/ og dem der dømmes dem der drømmer skød mig ned hvis de ku’/ men røgen den er lettet og jeg står her endnu/ jeg står her stadig – stadigvæk – kan du se mig?”.<sup>160</sup>

### 6.1.3 Den Gale Pose: stoddere med stiv pik og håret tilbage

Den tredje danske hiphopgruppe der figurerer på Tjeklisten i perioden 1996-2001 er Den Gale Pose. Gruppen har tre sange på listen fra 1998-2001, og har ligesom både Humleridderne og Østkyst Hustlers stor fokus på hiphopkulturen og drengerøvslivsstilen i deres tekstunivers.

Gruppens første sang er storhittet *Spændt op til lir* (1998), som lå på listen i hele 13 uger. Tekstuniverset i *Spændt op til lir* bevæger sig helt tydeligt indenfor en hiphopsemantik med ord som ”rapper”, ”oldschool”, ”betamax”, ”mikrofonen”, ”rocker huset”, ”hjemmedrenge”, ”oldschool-jam”, og ”yo”.<sup>161</sup> Desuden er hiphopsemantikken tæt knyttet til en festsemantik med ord og beskrivelser som ”når jeg går i baren”, ”fordi der’ fest over her, fest over der”, ”fordi det’ lørdag aften jeg har lige fået løn”, ”yo, jeg er hårdt spændt op til noget lir”, ”hey yo, der’ party” og ”men festen fortsætter/ i det næste årtusinde, indtil taget letter.”<sup>162</sup>

---

<sup>157</sup> Østkyst Hustlers: *Håbløs*

<sup>158</sup> Østkyst Hustlers: *Håbløs*

<sup>159</sup> Østkyst Hustlers: *Håbløs*

<sup>160</sup> Østkyst Hustlers: *Håbløs*

<sup>161</sup> Den Gale Pose: *Spændt op til lir*

<sup>162</sup> Den Gale Pose: *Spændt op til lir*

Vi får altså beskrevet et hiphopmiljø med masser af fest og fuld fart frem ad. Fuld fart er der også på Den Gale Pose og deres beskrivelse af dem selv. Eksempelvis præsenterer Jokeren, som dengang kaldte sig selv for Joker Jay, sig selv på følgende måde: ”*enhver ka’ se jeg ikke ruller i en Benzo/ men jeg ruller over gulvet i et jakkesæt fra Kenzo/ stiv pik og håret tilbage så hva’ så der/ vi rocker huset uanset hvad der sker (...) jeg tror jeg ska’ ha’ mig noget slag i dag/ fordi det’ lørdag aften jeg har lige fået løn/ så København, bed din sidste bøn/ for jeg lugter som et helt bordel/ hvis du synes det’ for meget siger jeg ”knepp dig selv”/ voks i håret, nybarberet, tøjet er strøget/ jeg kigger mig i spejlet, det har aldrig løjet/ yo, jeg er hårdt spændt op til noget lir*”<sup>163</sup> Jokeren beskriver altså sig selv som en super maskulin og potent mand, der både har styr på sit udseende, der vil skide på andres mening om ham, og som kan score kvinder efter behov. Der er fuld fart på den hårde attitude, og den klassiske hypermaskulinitet er altså tydeligt til stede i diskursen.

Netop kvinderne, er lidt mere synligt til stede i *Spændt op til lir*, end de var hos både Humleridderne og Østkyst Hustlers, med enkelte undtagelser. Udtrykkene ”ho”, ”tøser” og baby” bliver brugt i forbindelse med beskrivelsen af kvinder i teksten, beskrivelser som ellers primært er knyttet til sex. ”*Så tøser, rør ved jeres klit*”<sup>164</sup>, ”*jeg tror jeg skal ha’ mig noget slag i dag*”<sup>165</sup> og ”*så flex baby, baby ta’ og flex/ ryst den røv som om vi havde sex*”<sup>166</sup> er de tre tilfælde i teksten, hvor kvinder nævnes. Alle tre tilfælde har en meget eksplicit seksuel kontekst, og skaber altså et meget sexistisk billede af kvinder.

I sangene *Den dræbende joke* (1998) og *Definitionen af en stodder* (2001) fortsætter den hårde attitude og dyrkelsen af den hypermaskuline mand, og det er i disse to sange, at Jokeren for første gang definerer og referer til sig selv som en stodder. Begge sange er centreret omkring Jokerens beskrivelse af sit lyriske jeg, og i *Den dræbende joke* spiller konkurrenceaspektet og tanken om uovervindelig også en stor rolle. Eksempelvis synger Jokeren, at han er nyskabende, trendy og smart, at han rydder forsider og ”*har været der, gjort det kneppet det*”. Han synger også om hvordan han er en syg stodder og en bastard der pisser sit territorium af, samt at han leverer poesi under nye former og står i spidsen for en forvandling af dansk lyrik.<sup>167</sup> I *Definitionen af en stodder* er det primært beskrivelsen af stodderen der dominerer teksten. Jokeren definerer også selv formålet med sangen som værende præcist det: ”*Syg stodder, født stodder, med stiv pik og håret tilbage, men der skal mere til, jeg er en af slagsen så lad mig definere det.*”<sup>168</sup> Han fortsætter derefter sangen igennem med at definere en

---

<sup>163</sup> Den Gale Pose: *Spændt op til lir*

<sup>164</sup> Den Gale Pose: *Spændt op til lir*

<sup>165</sup> Den Gale Pose: *Spændt op til lir*

<sup>166</sup> Den Gale Pose: *Spændt op til lir*

<sup>167</sup> Den Gale Pose: *Den dræbende joke*

<sup>168</sup> Den Gale Pose: *Definitionen af en stodder*

stodder som en kold skid, der fyrer den af og gør en dyd ud af at bryde reglerne og gøre præcist som han har lyst til. Det er altså uden tvivl en dyrkelse af stodderen og den hypermaskuline mand der finder sted i Den Gale Poses tekster, og uovervindelighed og sexismen er bærende diskurser der fremhæver denne dyrkelse.

## 6.2 2003-2009: Jokeren, Niarn, LOC og Suspekt

I år 2002 optræder der ikke nogen danske hiphopnavne på Tjeklisten, men fra 2003 og frem til 2009 figurerer der i alt 14 danske hiphopsange på listen. De tyve sange er leveret af fire forskellige kunstnere og grupper, nemlig Jokeren, Niarn, LOC og Suspekt. Jokeren og LOC står, med syv sange hver, for størstedelen af sangene på listen i denne periode, mens Niarn, og Suspekt har henholdsvis to og en sang på listen i perioden.

### 6.2.1 Jokeren og Niarn: machomænd, refleksion og kærlighed

I de to mellemliggende år der er gået, siden Den Gale Pose havde tre sange på Tjeklisten i sluthalvfemserne og i år 2001, er gruppen i 2003 blevet opløst, og den markante frontfigur Jokeren er gået solo. I 2003 udgiver han sit album *Aphahan*, hvorfra tre af sangene ender på Tjeklisten, nemlig *Havnen* (2003), *Sulten* (2003) og *Det ku' ha' været dig* (2003).

I Jokerens kæmpe hit *Havnen* fra 2003 eksisterer der både en udpræget hjemstavsdiskurs og en attitudediskurs. Sangen er en hyldest til storbyen, mere præcist til området Christianshavn i København, som han i første vers kalder "*Danmarks svar på Amsterdam*"<sup>169</sup>. Jokeren beskriver Christianshavn, og de mennesker, der bor der, ud fra en meget attitudepræget semantik. Eksempelvis skriver han i først vers, at Christianshavn er stedet, hvor "*du gør klogt i, ikk' at blande sig i andres sager*" og hvor "*små knægte har gangster attituder*". Attituden indebærer også en form for anarkistisk sindsstemning, som eksempelvis kommer til udtryk to steder i teksten: "*men det' stadig her/ de ik' ka' slå os ihjel/ så vi hilser vors' regering med et knep dig selv!* Og "*så sig hvad du vil/ for jeg er fucking ligeglad/ for det' her vi ik' er imponeret af nogen/ (...) det sidste kvarter der ik' har overgivet sig*".<sup>170</sup>

Den hårde attitude i diskursen bliver ydermere understreget af den måde, hvorpå Jokeren inddrager og omtaler kvinder på i teksten. Hans diskurs i beskrivelsen af kvinder, er ret sexistisk og nedladende, og indeholder eksempelvis paralleller til prostitution.<sup>171</sup> Udtrykket "ho" bliver også brugt i teksten, og topløs betjening bliver også fremhævet som en af de goder der ved miljøet i Christianshavn.<sup>172</sup> Jokeren forbinder altså i høj grad kvinder med sex i sin tekst, samtidig med, at han forbinder dem med sexistiske og nedladende beskrivelser.

Også Niarns hit, *Dobbelt A*, om sin hjemby Aalborg, er en sang, der i denne periode ligger på Tjeklisten, og som både udtrykker en hjemstavnsdiskurs, samtidig med, at den indeholder en hård

---

<sup>169</sup> Jokeren: *Havnen*

<sup>170</sup> Jokeren: *Havnen*

<sup>171</sup> Jokeren: *Havnen* – parallellen mellem Amsterdam, som er kendt for sit prostitutionsmiljø, og Christianshavn, hvor mand, som Jokeren skriver, "*ka' få alt når fjappen er stram.*"

<sup>172</sup> Jokeren: *Havnen*

attitude, der i særlig grad forbindes med druk, stoffer og fester. Niarn beskriver og hylder Aalborg, og særligt det sydøstlige område af byen, og forsikrer om, at selvom han ikke selv bor i byen mere, fordi han "lige har et par ting han skal tage sig af"<sup>173</sup>, så vender han tilbage en dag. Den hårde attitude kommer særligt til udtryk gennem Niarns meget barske beskrivelse af miljøet i Aalborg, som blandt andet indeholder beskrivelser af "blokken" som han kommer fra, de venner han plejede at tage på druk med, og de venner han kender, der sidder i fængsel. Gangsterattituderne bliver rullet fuldt ud her, og både i *Havnen* og *Dobbelt A* er der altså en hardcore, nærmest gangsteragtig, diskurs til stede, som bliver pakket ind i en hjemstavnsdiskurs, der hylder det område de hver især kommer fra.

De to andre sange fra Jokerens Alphahan album, *Sulten* (2003) og *Det ku' ha' været dig* (2004), bevæger sig væk fra hjemstavnsdiskursen, og over til et større fokus på hiphopkulturen, og den konkurrence- og machokultur den indeholder. *Sulten* (2003) er fortalt af en lyrisk jeg-fortæller og handler om den evige sult efter succes, og om kampen for at være den bedste indenfor hiphoppen. Ligesom mange af Østkyst Hustlers' sange, så bevæger også denne sang sig indenfor et hiphopunivers, som blandt andet udtrykkes gennem brugen af ord som "rap", "album", "pulten" og "industrien". Man fornemmer, særligt i første vers, at Jokerens jeg-fortæller besidder en frygt, for at blive overhandlet indenom af andre rappere i branchen, hvilket har gjort ham både mere motiveret og stålsat på fortsat at gøre sit bedste og stræbe efter succes: "*Jeg' sulten – så det skær' gennem marv og ben/ og selv om industrien gør alt for at farve en/ og forkæler din røv til du' falleret/ er jeg stadig stålsat, skarp og topmotiveret (...) Jeg vil kæmp hver dag, for den dag du sover/ står der altid en ny mand klar til at ta' over*"<sup>174</sup> Jokeren beskriver altså hiphopkulturen som en enormt konkurrencepræget kultur, der kræver, at man altid yder sit bedste. Denne konkurrenceprægede kultur kobles sammen med en meget klassisk maskulin og machoagtig semantik: "*Jeg' den førerhan der fører an, pludselig hører man (...) For livet er en hanekamp, så ik så cocky/ jeg bliver ved til jeg har blødende knæer li'som Rocky/ så du kan aldrig slappe af mester/ den der ikke er er skridt foran, er et bagefter.*"<sup>175</sup> Det er altså dyrkelsen af hiphopkulturen som en konkurrencepræget machodiskurs der dominerer teksten, og dermed også fremstillingen af den klassiske machomand, der kæmper mod de andre hanner i flokken om at være den bedste, der skinner igennem.

Netop de to diskurser, konkurrencediskursen og machodiskursen, er også til stede i *Det ku' ha været dig* (2004). Denne sang beskriver også, med Jokerens jeg-fortæller, hiphopkulturen som en machokultur, hvor man "*skal have bollerne til at stå distancen*"<sup>176</sup>, og der opstilles en uforenelighed

---

<sup>173</sup> Niarn: *Dobbelt A*

<sup>174</sup> Jokeren: *Sulten*

<sup>175</sup> Jokeren: *Sulten*

<sup>176</sup> Jokeren: *Det ku' ha' været dig*

og distancering mellem, at bevæge sig indenfor hiphopkulturen og dét, at have et familieliv med kone og børn: ”*Det ku’ ha’ været mig der havde en kone jeg elsker/ det ku’ ha’ været dig der sku’ ha’ fisse til fester/ og det ku’ ha’ været mig der gik ind bagefter/ og sad i familiens skød og var verdensmester/ det ku’ ha’ været dig der tog stoffer for at klare det.*”<sup>177</sup> Udover at være en konkurrencepræget machokultur, så beskrives hiphopkulturen altså også ud fra en følelsesforladt ungarlediskurs, hvor kulturen ikke er kompatibel med at have et familieliv. Dermed fremstilles ungarlelivsstilen, med et meget løssluppet og overfladisk forhold til kvinder og sex, som en del af machokulturen.

I 2006 bløder Jokeren så en lille smule op for den meget konkurrence- og machoprægede semantik og beskrivelse af sig selv og hiphopkulturen. I stedet, berører han i sangen *Godt taget* (2006) ideen om mandligt sammenhold. I denne sang påtager Jokeren sig rollen som den ældre og erfarne storebror-type, ”Jokke”, der fortæller anekdoter og giver gode råd til den yngre og mere uerfarne lillebror-type, som han kalder ”knægt”.<sup>178</sup> I stedet for den meget machoprægede semantik med opdelingen af kulturen i ”dem og mig”, opfordrer han nu til sammenhold: ”*Gå ud i livet – og gør det du er kaldet til/ Grib mic’en, lav en deal, ta’ et træk frem/ kik din konkurrent i øjnene og bræk ham/ gi’ ham hånden og spørg om han vil rulle med dig/ for du får brug for backup når det virkelig gælder (...) Godt taget knægt, klap dig selv på skulderen (...) Jeg har opdaget, folk de bli’r topglade/ når de får nogle props, knægt godt taget/ for følelsen af skyld har gjort nok skade*”<sup>179</sup> Jokeren skifter altså den meget konkurrenceprægede macho semantik ud med en mere fredelig og diplomatisk diskurs, der opfordrer til sammenhold, og til gensidig støtte og opbakning. Det nyfundne fokus på sammenhold som vi ser i denne tekst, er også et udtryk for, at Jokeren er begyndt at reflektere en smule dybere over sig selv og det miljø han begiver sig rundt i. Denne form for dybere refleksion over sig selv og hiphopmiljøet, har vi ikke rigtig stiftet bekendtskab med tidligere hos Jokeren, men netop den mere reflekterende og diplomatisk diskurs skal vise sig at blive mere tilstedeværende i Jokerens sange fra 2006 og årene frem.

De tre sange *Gravøl* (2006), *Gå væk* (2009) og *Sig ja* (2009) som Jokeren efterfølgende udgiver, har, ligesom *Godt taget*, nemlig i udpræget grad en mere reflekterende diskurs, og ideen om ”en rapper på bedre tanker” i fokus. *Gravøl*, som Jokeren udgiver i samarbejde med LOC og Niarn, som begge to også rapper på nummeret, er en beskrivelse af de tre rappers oplevelse og erfaringer med hiphopbranchen på godt og ondt. Eksempelvis giver Jokeren en beskrivelse af nogle af de mennesker han har oplevet i hiphopbranchen: ”*Set dem tage deres ungdom for givet/ set dem vælge hårde stoffer*

---

<sup>177</sup> Jokeren: *Det ku’ ha’ været dig*

<sup>178</sup> Jokeren: *Godt taget*

<sup>179</sup> Jokeren: *Godt taget*



*frem for livet/ set dem alle med en isklump i maven/ ende i rendestenen, fængsel eller graven*”<sup>180</sup> Vi ser altså for første gang en hudløs og meget brutal beskrivelse af hiphopmiljøet og dets negative sider. Det er ikke længere kun fest og farver, og festdiskursen er skiftet ud med en ny seriøsitet og alvor, og en højere grad af refleksion præger teksten. Også i Niarns sang *Kommer aldrig igen* fra 2005 ser vi en tekst der er præget af dybde og refleksion. I *Kommer aldrig igen* (2005) gør Niarn status over sin ungdom og sin nuværende situation i livet, og den unge rapper, som året forinden hyldede sin hjemstavn med gangsterattituder, reflekterer nu over, om det i virkeligheden var så fedt at vokse op i et miljø fyldt med alkohol og stoffer. I versene beskriver Niarn sin ungdom ud fra en tredjeperson (han), og i omkvædet taler han direkte til netop den tredjeperson, som nu bare er blevet voksen og som han nu tiltaler ”du”. Han beskriver hvordan han som ung, var en forvirret og aggressiv knægt, der tog stoffer og følte at hele verden hadede ham.<sup>181</sup> I omkvædet taler han så direkte til den unge knægt, som nu er blevet voksen, og spørger (sig selv): *”Hva’ vil du gøre nu, hvor vil du nu vende hen/ du er blevet større nu/ de dage kommer aldrig igen/ hva’ vil du gøre nu, hvor vil du vende hen/ der er ik’ noget at gøre nu/ de dage kommer aldrig igen (...) Hey – hva’ fuck vil du gøre nu/ når selv din samvittighed er blevet større nu/ den lille knægt blev til en stor stodder/ det halve blev til tre lodder*”<sup>182</sup> Niarn reflekterer altså over sin egen ungdom, og man fornemmer en form for ærgrelse og fortrydelse over, at have spildt den. Samtidig med, at han i sangen reflekterer over sit eget liv og snakker til den unge knægt i sig selv, så kommer han også med hvad der kan tolkes som et godt råd til alle de unge knægte, der lytter til hans musik, og som måske er ved at begå de samme fejl som han selv gjorde: *”Hvem siger græsset ik’ er grønnere på den anden side/ og hvem beder dig egentlig gi’ en skid/ hey, jeg lader det ligge/ for du ved godt der kun er en vej frem – ik’*”<sup>183</sup>

En reflekterende diskurs, sammen med en ny dybde, ansvarlighed og følsomhed, begynder altså også at præge Niarns tekstunivers i 2006.

Niarn er ikke den eneste danske rapper der begynder at reflektere over sit eget liv. I 2009 fortsætter Jokeren med at skrive reflekterende tekster. I sangen *Gå væk* (2009) begynder Jokeren med at proklamere følgende: *”Vi tog hele vejen, kom tilbage igen/ vi tog ud som drenge, kom tilbage som mænd/ og vi opfandt dansk rap som vi kender den/ så nu er vi klar igen, nu samler vi enderne*”<sup>184</sup> Sangen er hverken lige så dystert eller dybt som hverken *Gravøl* eller Niarns *Kommer aldrig igen*, men bærer et tydeligt præg af, at Jokeren reflekterer over sit eget udtryk som musiker. Han gør op med sit eget gamle jeg, og forsøger at redefinere sig selv som en mere moden, seriøs og intellektuel rapper: *”Jeg rapper for de intelligente/ alle dem som digger insubtil pointe/ men spytter ligesåvel for de*

<sup>180</sup> Jokeren: *Gravøl*

<sup>181</sup> Niarn: *Kommer aldrig igen*

<sup>182</sup> Niarn: *Kommer aldrig igen*

<sup>183</sup> Niarn: *Kommer aldrig igen*

<sup>184</sup> Jokeren: *Gå væk*

*dysprimitive/ citerer Nietzsche hver gang vi er stive/ jeg' ik' en rapper på druk/ jeg' en dranker på bedre tanker/ kniv skarp så vær sikker på der vanker/ for du bliver spist hvis du leger med ilden*"<sup>185</sup> Refleksionen er altså så småt ved at gøre sit indtog, og Jokeren gør brug af en mere moden og intellektuel diskurs. Men hiphopsemantikken er stadig rammen for tekstuniversitet, og dansk hiphopmusik handler stadig kun om hiphopkultur og livet som hiphopper. Senere i 2009 optræder der dog en sang på Tjeklisten, som ændrer på netop den kendsgerning.

Sangen jeg omtaler hedder *Sig ja* (2009) og er Jokeres syvende og sidste sang på Tjeklisten i perioden 2003-2009. *Sig ja* har et helt andet udtryk i forhold til de af Jokerens sange der tidligere har ligget på Tjeklisten, hvilket først og fremmest skyldes, at hiphopsemantikken er taget fuldstændigt ud af teksten, og er i stedet blevet erstattet med en mere romantisk og kærlighedsorienteret semantik. Ord som smertefrit, tryllebundet, fascinerede, forelsket, følelser, jalousi, flammen, uadskillelig, skæbnen, hjerte, smukke og elsker er flittigt brugt i teksten, og skaber altså et helt andet univers end vi kender fra de hidtidige danske hiphopsange. Teksten er en direkte bøn fra den ene part, Jokerens jeg-fortæller, i en kærlighedshistorie, til den anden part. Følelser og kærlighed optræder altså for første gang og machostodderen synes at vise tegn på dybe, refleksion og sårbarhed.<sup>186</sup>

### **6.2.2 LOC: selvdestruktiv stoderlyrik med dybde og sårbarhed**

Som tidligere nævnt, så står Jokeren, sammen med en anden dansk rapper, for størstedelen af de sange der figurerer på Tjeklisten i perioden 2003-2009, og den anden rapper er LOC. LOC er kunstnernavnet for den dansk-irske århusianskfødte rapper Liam O'Conner, som, siden han for alvor fik sit gennembrud i begyndelsen af det nye årtusinde, er blevet kendt for sine tekster om indre dæmoner, selvdestruktion og misbrugsproblemer.<sup>187</sup> Omkring årsskiftet 2004/2005, tog den populære rapper dog beslutningen om fuldstændigt at udelukke alkohol og stoffer fra sit liv, eftersigende blandt andet fordi han selv skulle være blevet "*træt af at være fastlåst i sin egen selvdestruktive stoderlyrik.*"<sup>188</sup> Den første af LOC's sange som figurerer på Tjeklisten, er fra 2003, og handler dog hverken om stoffer, alkohol, eller hiphopkultur, som vi så det hos Jokeren, men derimod om parforhold og utroskab.

*Undskyld* (2003) er historien om et parforhold mellem en mand og en kvinde, som både er påvirket af utroskab, paranoia og mistillid. Historien fortælles af en jeg-fortæller, LOC, som fra start til slut fremstiller sig selv som en synder og en "misvedligeholdt hund" der ikke kan "tage følsomhed" og ikke er i stand til at være i et forhold, uden at begå utroskab. Han beskriver hvordan han har bedraget sin kæreste og løjet for hende, men lægger samtidig ansvaret fra sig, og begrundes sin opførsel med

---

<sup>185</sup> Jokeren: *Gå væk*

<sup>186</sup> Jokeren: *Sig ja*

<sup>187</sup> <http://politiken.dk/kultur/musik/cd-beat/ECE484301/nye-kompromisloesheder-fra-loc/>

<sup>188</sup> Gaffa 9

paranoia. Han tillægger sin kæreste alle sine egne dårlige egenskaber og synger eksempelvis: *"troede du seriøst kun at jeg havde dig/ eller kørte du samme stil, og så den anden vej/ jeg havde ingen intentioner om at lege din leg/ jeg gør mod andre før de gør mod mig."*<sup>189</sup> LOC beskriver altså sig selv som en enormt usympatisk, følelshandikappet og paranoid mand, der på grund af misvedligehold er blevet som han er blevet (*"Holdte af dig så meget jeg nu ku'/ du ved hvordan det går med misvedligeholdte hunde"*)<sup>190</sup>. Helt følelseskold er han dog ikke, og kommer i omkvædet med noget der ligner en undskyldning: *"Undskyld so/ det var ikke så'n det sku' gå/ jeg var den forkerte at stole på/ bare rolig jeg kan stadig nå/ og få det hel' tilbage i hovedet igen/ dårlig karma hvor du hen'/ ved det godt, du hader mig nu men/ her er min pik ka' du tilgi' den?"*<sup>191</sup> Så selvom han ved at give en undskyld, viser en snært af selvindsigt, refleksion og fortrydelse, er retorikken stadig hård, og paranoiaen er stadig til stede. Han stoler ikke på nogen og mener ikke han selv er værd at stole på. Der er altså en meget destruktiv diskurs til stede i sangen, specielt i forhold til parforholdsstrukturen og manden som person. Vi får en mand beskrevet, der ikke er i stand til at være i et parforhold, fordi han, fordi han projicerer sine egne egenskaber over på andre, ikke formår at stole på andre mennesker. Selv når han blottet sig og forsøger sig med en undskyldning, er diskursen meget hård og destruktiv, og han mister på intet tidspunkt kontrollen, ikke engang når hans utroskab bliver opdaget og han konfronteres med det: *"Når spørgsmålet kommer, pakker jeg tasken/ Det var kun for din skyld jeg vil' holde masken."*<sup>192</sup> Så selvom LOC i *Undskyld* beskæftiger sig med parforholdet som konstruktion, og et følelsesladet emne som utroskab og kærlighed, så er det altså de indre dæmoner, der kommer til udtryk, og en meget destruktiv diskurs og retorik er til stede, samtidig med at billedet af manden i kontrol opretholdes.

De indre dæmoner bekæmpes, og som tidligere nævnt lægger LOC i 2004/05 både stoffer og alkohol helt på hylden, og i de efterfølgende år er LOC's sange både præget af refleksion og sårbarhed. I sangen *Frk. Escobar* (2005) synger LOC om sit nu tidligere "forhold" til kokain. Han bruger et kærlighedsforhold som analogi for sit misbrug, og gør derfor brug af en kærlighedsdiskurs, men formuleringer som *"du stjæler stolthed fra stolte mænd/ og viljen fra dem der ik' ku' holde igen/ vi to er færdige/ med helt ærligt, jeg savner dig"*, *"jalousi er en følelse du ikke ka' bringe/ selv når du knepper halvdelen af mit slæng"* og *"en seriøs tøs/ der gav den for hårdt/ kneppede med alt/ os' mit dankort/ der var ikke det sted vi ikke gjorde det/ alt fra toiletter/ til studiet, mørklagte porte"* indikerer, at det altså ikke er en kvinde han synger om, men derimod sin tidligere elskerinde, kokain.<sup>193</sup> Refleksion og sårbarhed præger altså teksten i *Frk. Escobar*, og vi begynder så småt at få et kig ind

---

<sup>189</sup> LOC: *Undskyld*

<sup>190</sup> LOC: *Undskyld*

<sup>191</sup> LOC: *Undskyld*

<sup>192</sup> LOC: *Undskyld*

<sup>193</sup> LOC: *Frk. Escobar*

bag facaden hos den ellers så følelseskolde og kontrollerende mand, som vi stiftede bekendtskab med i *Undskyld*.

I sangen *Du gør mig* (2005) brydes facaden totalt, og både følelser og sårbarhed får frit spild. I sangen sænker LOC sine parader fuldstændig, giver slip på kontrollen og erklærer, eksempelvis i omkvædet, sin kærlighed til en kvinde: ”*du gør mig hel ja du gør/ ku’ aldrig be’ dig om mer’/ bar’ se hvor perfekt du er.*” Også i det sidste vers, får man virkelig et indtryk af, at den mand som tidligere havde svært ved at lukke mennesker og følsomhed ind i sit liv, for længst er væk: ”*Du lagd’ hånden på panden af mig/ mens du roligt sagd’ du ik’ ville la’ fanden ta’ mig/ så jeg ku’ sagtens ta’ det værste den her verden har at gi’ mig/ bar’ så længe du er der til at grib’ mig/ du hjælper mer’ end min psykiater/ er helt blændet af alt hva’ der ligger bag dig/ for du ga’ mig/ grunden til at bli’ her.*”<sup>194</sup> Sårbarheden er total, og det virker umiddelbart som om den misvedligeholdte hund har genvundet sin tiltro til mennesker.

Også på de fire sange, *XxxCouture* (2008), *Hvorfor vil du ik?* (2008), *Superbia* (2008) og *Bare en pige* (2009) som alle er at finde på dobbeltalbummet *Melankolia/XxxCouture*, ser vi en dybde og en stor grad af refleksion hos den Århusianske rapper. På albummet fortolker LOC sig med de syv dødssynder, ud fra to forskellige vinkler. På *Melankolia* fortolker han dem ud fra et personligt og meget tungt, dystert og melankolsk udgangspunkt, og på *XxxCouture* ud fra, hvordan de opfattes af populærkulturen i dag, som ofte opfatter dem som noget positivt.<sup>195</sup> Den ene af de fire sange, som lægger på den melankolske del af albummet, *Hvorfor vil du ik?* er LOC’s beskrivelse af den tilstand af sindssyge som jalousi kan føre til i et kærlighedsforhold. Han stiller om og om igen desperat spørgsmålet ”*Hvorfor vil du ik’ ha’ mig?*”<sup>196</sup> og beretter om den smerte følger med, når man bliver fravalgt, til fordel for en anden. Beretningen er personlig og følsom, og viser uden tvivl en meget sårbar mand. De tre sange som lægger på den populærkulturelle del af albummet, indeholder alle sammen en kritik og refleksion over det samfund vi lever i, og de værdier vi dyrker. I *Bare en pige*, beskriver LOC, hvordan stadig yngre og yngre piger bevæger sig rundt i nattelivet og foretager sig ting, som de slet ikke er voksne nok til.<sup>197</sup> Sangen *Superbia* stiller sig også, blandt andet med linjen ”*Kig på mig når jeg træder på dig*”<sup>198</sup>, kritisk overfor den stigende glorificering og dyrkelse af hovmod i vores samfund, og sangen *XxxCouture* stiller sig kritisk overfor den enorme grådighed.<sup>199</sup> Følsomhed, dybde, alvor og refleksion er altså overskriften for de fire sange fra albummet *Melankolia/XxxCouture*, som behandler grundlæggende følelser i mennesket, og stiller sig kritisk

---

<sup>194</sup> LOC: *Du gør mig*

<sup>195</sup> Gaffa 10

<sup>196</sup> LOC: *Hvorfor vil du ik?*

<sup>197</sup> LOC: *Bare en pige*

<sup>198</sup> LOC: *Superbia*

<sup>199</sup> LOC: *XxxCouture*

overfor dyrkelsen af dem i samfundet. Det samfundskritiske aspekt ses også hos gruppen Suspekt, som med sangen *Proletar* (2007) kommer med en gedigen kritik af det danske samfund, og hylder proletaren.

### 6.3 2011-2015: LOC, Clemens, Jokeren, Niarn, Suspekt, Topgunn, Niklas, Kidd, Vild Smith, Ukendt Kunstner, og Sivas

I år 2010 figurerer der, ligesom i 2002, ikke nogen danske hiphopsange på hverken Tjeklisten eller Track Top-40 listen, ligesom der i 2002 heller ikke ligger nogen danske hiphopsange på Tjeklisten. I år 2011 begynder de danske hiphopnavne dog så småt at dukke op på listen igen, og det gælder både gamle kendinger som LOC, Jokeren og Niarn, men også nye navne begynder at dukke op. Det er eksempelvis indenfor de seneste fire-fem år, at vi for alvor har stiftet bekendtskab med nye danske hiphopnavne såsom Topgunn, Niklas, Kidd, Vild Smith, Ukendt Kunstner og Sivas. Vi ser også for første gang den ellers veletablerede hiphopper og rapper Clemens på listen, og endda med hele seks sange.

#### 6.3.1 LOC: stoddertendenser, offertendenser og kærlighedserklæringer

LOC er som nævnt, stadig en del af den populære danske hiphopszene i år 2011, og har fra 2011-2014 seks sange på Track Top-40 listen. Selvdestruktionen er så småt lagt på hylden, og den begyndende dybde, refleksion og følsomhed, som vi så i LOC's tekster fra 2003-2009, er også i den grad kendetegnende for teksterne i de seks nye sange. Stoddertendenserne og hiphoprødderne er dog svære fuldstændigt at skjule i tekstuniverset, men stodderrapperen træder mere og mere i baggrunden, til fordel for den mere følsomme og reflekterende rapper.

I sangene *Ung for evigt* (2011) og *Momentet* (2012), hvor LOC er flankeret af rapperen USO, er det helt store tema, at gribe nuet og leve med speederen helt i bund. Selvom han efterhånden har oplevet mange ting og også er blevet ældre, er mantraet i disse to sange, at der stadig er meget at opleve endnu, og understreger, at han på ingen måde er færdig i branchen. Han synger i disse to sange blandt andet: ”*men har mit gudekompleks, så jeg' ik' færdig*”<sup>200</sup> og ”*men de kigger ikke på i dag, fordi jeg' fucked up/ kun fordi jeg gør det godt*”<sup>201</sup> og gør altså brug af den klassiske konkurrencediskurs, der handler om uovervindelig og anerkendelse, vi kender så godt fra hiphopmusikken. Stodderen er altså ikke lagt helt på hylden, hvilket man også ser i sangen *Langt ude* (2012), hvor vi igen får en lille snært af den selvdestruktion som især kendetegnede sangen *Undskyld* (2003). *Langt ude* er LOC's reaktion på de negative forventninger der lægger til ham som person, eksempelvis at han er langt ude, og på ægte selvdestruktiv vis synger LOC: ”*Hvis det her er det du vil, så lad mig være hvad du gør mig til/ (...)/ For jeg er ligeså langt ude som du siger.*”<sup>202</sup> Den følsomme og sårbare LOC, som vi så eksempelvis så i sangene *Frk. Escobar*, *Du gør mig* og *Hvorfor vil du ik?* viger altså pladsen for den selvdestruktive mand med den uovervindelige hiphopattitude.

---

<sup>200</sup> LOC: *Ung for evigt*

<sup>201</sup> LOC: *Momentet*

<sup>202</sup> LOC: *Langt ude*

Den følsomme, sårbare og dybe side stifter vi dog igen bekendtskab med i sangene *Noget dumt* (2012), *Helt min egen* (2013) og *Marquis* (2014). I *Noget dumt* er kærlighedsdiskursen tilbage, og LOC synger til en kvinde ”Ja, jeg ved ik’ hvad der går af mig/ for jeg bliver permateret bare ved synet af dig/ (...)/ Du er alt jeg holder fast ved i farten.”<sup>203</sup> Vi ser altså igen en følsom mand, der gerne blottes sig og er sårbar, men som stadig holder fast i kontrollen og det meget maskuline og handlekraftige udtryk. Eksempelvis synger LOC, at han vil ”brænde stedet ned”<sup>204</sup> for at få den her kvinde til at tage med ham væk. Kontrollen afgives til gengæld i *Helt min egen*, hvor LOC leger med de klassiske opfattelser af kønnene. Sangens omkvæd synges af den kvindelig sanger Barbara Moleko og lyder: ”Alle fyre har noget smart at sige/ men jeg vil a-aldrig/ gi’ den op, gi’ den op til dig/ (...)/ Min swag den er helt min egen/ den er alt for meget for dig – så/ gi’ den op, gi’ den op sugar.”<sup>205</sup> Hun fremstår stærk og i kontrol – og hun har på ingen måde tænk sig at give efter for alle de smarte fyre og deres bemærkninger. I versene beskriver LOC nærmest denne kvinde som han beskrev sig selv i sangen *Undskyld*. Hun er ”fuldt ud blæst”, ”en hjerteknuser”, ”æder mænd råt” og er grundlæggende overhovedet ikke til at stole. Rollerne er pludselig vendt om, og LOC skriver sig selv ind i en offerrolle, som den stakkels mand, der intet kan stille op overfor denne følelseskolde kvinde: ”Jeg er reduceret til telefonsvareren – ingen besked tilbage/ udover en enkelt kortfattet hvor hun hidsigt sagde/ om du så var sidste mand på jorden, så tror jeg ik’ jeg gad/ for du er kikset ligesom hvid chokolade/ (...) Føler mig brugt, kneppet og smidt ud/ (...)/ men alt jeg mindes var hvad hun sagde/ selvom jeg troede det var en joke/ ”man kan ik’ stole på nogen der kan bløde i fem dage uden at dø”/ men jeg var klog nok til at forsøg’/ så nu er jeg dum nok til at stå alene/ alt imens hun griner af mig sammen med hendes fucking veninde.”<sup>206</sup> Det er altså manden der bliver droppet af kvinden, og som føler sig udnyttet og brugt. Offerdiskursen er gennemgående og manden fremstilles som det ”svage” køn uden kontrol og magt, mens kvinden har den totale kontrol.

Den aller sidste LOC sang som optræder på Track Top-40 listen er *Marquis*<sup>207</sup> (2014), som er en sang hvor den reflekterende og samfundskritiske LOC er tilbage og samler tråden op fra dobbeltalbummet *Melankolia/XxxCouture*. I *Marquis* er der en stærk samfundskritisk diskurs til stede, som specielt retter sig mod libertiner-livsstilen der dominerer samfundet og det fokus der er på, at leve uden bekymringer, som om morgendagen ikke eksisterer, i forsøget på at ”få det hele med”<sup>208</sup>. Ligesom Humleridderne gjorde det, trækker LOC en parallel til de to umoralske byer Sodoma og Gomorra fra

---

<sup>203</sup> LOC: *Noget dumt*

<sup>204</sup> LOC: *Noget dumt*

<sup>205</sup> LOC: *Helt min egen*

<sup>206</sup> LOC: *Helt min egen*

<sup>207</sup> En marquis er en adelsmand, som har rang under hertug og over greve

<sup>208</sup> LOC: *Marquis*

Biblen, som han mener vi befinder os midt i, med vores ekstravagance og ignorance, og vores ”fucked up” savoir-faire<sup>209</sup>

### 6.3.2 Clemens: den modne hiphopper med spædbørn og følelser

Udover den gamle kending LOC, så dukker der som sagt også nye navne op på Track Top-40 listen i perioden fra 2011-2015. Et af de navne er et ikke helt ukendt navn i branchen, det er nemlig den erfarne rapper Clemens, som blandt andet vandt DM i rap i midthalvfemserne og som udgav sit debutalbum i 1997. Trods det faktum, at Clemens altså er en garvet rotte indenfor faget, er det altså først nu hans musik for alvor begynder at dukke op på hitlisten. Den, i sine unge dage, ellers så aggressive rapper (jf. afsnittet om dansk hiphops historie), fremstår i 2011 både som en blød og følsom mand, som både skriver om ensomhed, venskab, faderskab og kærlighed i sine tekster. Derudover, så ser vi også, at Clemens på tre ud af de seks sange, har en kvinde til at synge visse passager af teksten.

På den første af Clemens' seks sange, der dukker op på hitlisten, er det dog kun ham selv der fører ordet. Sangen hedder *Byen sover* (2011), og beskriver en jeg-fortællers ensomhed, og jagt på kærlighed. Han beskriver hvordan han leder i nattelivet efter en kæreste, og satser alt på at finde kærligheden, men desværre ofte bliver skuffet. Han mister dog aldrig håbet, og beskriver også i sangen, sit møde med en kvinde, som kunne løsrive ham fra ensomheden: ”*Ku' denne skønne bliv' part af mit nye liv/ ku' vi blive lykkelig/ hvad med hendes nummer/ jeg har det ikke på mig – ka' det blive dummere/ hvad med hendes nummer/ jeg har det ikke på mig – ka' det blive dummere/ Bli' alt det gamle kvit/ selv i et mareridt/ kan man møde sin drømmepige/ og jeg er pænt hooked/ på hendes pæne look/ jeg' pænt hooked/ jeg' pænt hooked/ så nu må jeg hjem og lede på Facebook*”<sup>210</sup> Clemens åbner altså op for emner som ensomhed og kærlighed i sin tekst, og gør i høj grad brug af en kærlighedsdiskurs i sine beskrivelser.

Følelser er også i fokus i *Ingen kender dagen* (2012), hvori Clemens synger direkte til en gammel ven som han har raget uklar med på grund af nogle penge. Han beskriver blandt andet sin egen frustration over at være blevet ignoreret og udelukket fra sin vens liv: ”*har sendt dig sms'er men du har aldrig svaret nogle/ så nu prøver jeg at nå dig igennem radioen/ ingen kender dagen / du slukker din cellphone, lukker fjæsbogen/ men jeg ved du hører den her home's*”<sup>211</sup> og maler ydermere et godt billede af sine følelser i uvenskabet med vennen: ”*når en ven vender gruppen ryggen som en gengæld af et forsvindingsnummer/ med en kniv i ryggen er som at blive gennempløket/ mens lyset blinder synet/ smerten flænses kødet/ uden at vide hvorfra de blæser blyet/ troede aldrig det sku' komme fra dig*”<sup>212</sup> Clemens gør altså brug af en meget følelsesladet diskurs i sin beskrivelse af uvenskabet med

<sup>209</sup> Savoir-faire betyder pli, omtanke og god opførsel

<sup>210</sup> Clemens: *Byen sover*

<sup>211</sup> Clemens: *Ingen kender dagen*

<sup>212</sup> Clemens: *Ingen kender dagen*



sin ven, og giver udtryk for, at selvom ”rigtige” mænd plejer at gøre gengæld, så er det ikke det ærinde han har. Han ønsker at optage venskabet, blandt andet på baggrund af den erkendelse, at ingen ved hvornår vi skal dø, og refererer blandt andet til den danske rapper Natasja som døde ganske ung i en bilulykke.<sup>213</sup> Han synger til sin ven: ”jeg’ ikke sikker på at vi bør skilles sådan her/ (...) for ingen kender morgendagens skær”<sup>214</sup> Sangen gør altså brug af en meget alvorlig og følelsesladet diskurs, som både berører emner som venskab og død. *Ingen kender dagen* kan nærmest karakteriseres som Clemens’ kærlighedserklæring og bøn til en ven, som han er blevet uvenner med, og som han ønsker at klinge skårene med inden det er for sent.

Det hele ender dog ikke kun i ømme kærlighedserklæringer og følsomme vers for Clemens. I 2011 samarbejder han nemlig med Dj’en Kato om nummeret *Fuck hvor er det fedt at være hiphopper*, som er en hyldest til hiphopperlivsstilen og en konstatering af, hvor god en hiphopper Clemens er. Clemens synger blandt andet: ”hver dag der hustler jeg, hustler jeg/ kan ikke stikke alt det musik uanset hvad det/ koster mig/ folk spørger hvor jeg får det fra – OPPE FRA/ ta’r mig til hovedet og giver folk et svar/ ”ved at holde mig på toppen”/ jeg’ tilbage for at blive”<sup>215</sup> Han sammenligner desuden, i andet vers, sig selv med grammyvinder Bent Fabricius, bokseren Brian Nielsen og jægersoldaten B.S. Christiansen, og synger gentagne gange ”fuck hvor er det fedt at være hiphopper”. Hiphopsemantikken er altså tilbage, og konkurrencediskursen som vi eksempelvis så den hos Østkyst Hustlers og Jokeren, som handler om at signalere uovervindelighed, er tilbage. Den mere useriøse og mindre alvorlige klassiske hiphopdiskurs er altså tilbage, og fokus er igen på hiphopmiljøet og hiphopperlivsstilen.

I 2013 og 2014 er Clemens igen i det mere følelsesladede hjørne, og den useriøse hiphopper er lagt på hylden for en stund. Sangene *Tog det som en mand*, *Har du noget at sige* og *Øjenåbner* gør alle sammen brug af en seriøs og meget følelsespræget diskurs, og handler om emner som kærlighed, utroskab og faderskab. I alle tre sange gør Clemens også brug af en kvindelig sanger, som synger enkelte passager af teksten. En enkelt af sangene er endda nærmest bygget op som en dialog mellem Clemens selv og kvindestemmen. *Tog det som en mand* (2013) handler om et forlist forhold mellem Clemens og kvindestemmen som synger omkvædet. Forholdet mellem de to er blandt andet gået i stykker på grund af Clemens’ utroskab, som det fremgår af tredje vers, og Clemens reflekterer nu over bruddet. Han fortæller om, at det ikke er første gang en kæreste er skredet fra ham, og at han er fuldt bevidst om, at hans opførsel, som blandt andet indebærer affærer med andre kvinder, er risikabel og ofte fører til forliste forhold. Som han selv udtrykker det i tredje vers: ”jeg tager det som manden jeg er/ kan ikke vinde hver gang, men jeg er vant til det her/ hvis ikke jeg kan tage det/ må jeg tage ved

---

<sup>213</sup> Clemens: *Ingen kender dagen*

<sup>214</sup> Clemens: *Ingen kender dagen*

<sup>215</sup> Clemens fest. Kato: *Fuck hvor er det fedt at være hiphopper*

*lære/ tag' affære/ og ha' færre affærer*". Clemens udtrykker altså klart og tydeligt, at han er som han er. Han har taget et bevidst valg om at føre en vis livsstil, og hvis en kvinde ikke kan acceptere det, så er det hendes eget problem. Oven i købet synger han til kvinden: "*jeg' ikke guds bedste barn/ jeg' en pænt erfaren city veteran og du elskede faren/ ved at sætte barren over metervaren*".<sup>216</sup> og siger dermed, at hun godt selv vidste hvad hun gik ind til. Kvinden tager til genmæle i omkvædet og synger: "*yeah, se i de øjne de mennesker du sårer/ se det bløder for følelser gjort hårdere/du tog mig med i dit fald/ jeg har lært af dig/ at løfter kun er ord/ at der er torne hvor roser gror/ jeg har lært af dig/ midt i ingen kvinders land/ gjorde det ondt at være/ men jeg tog det som en mand*".<sup>217</sup> Hun beskriver altså Clemens' som en følelseskold og løgnagtig mand, som trak hende med ned i sit fald og sårede hendes følelser. Men al smerte og skuffelse til trods, så tog hun det hele som en mand, som i dette tilfælde må tolkes som noget i retning af "i stiv arm".

Trods den umiddelbart meget hårde og machoagtige diskurs, så viser Clemens' jeg-fortæller, i sin reaktion på omkvædet, en mere følsom og sårbar side. Han beskriver hvordan han ville ønske at hun tog det hele som en kvinde, i stedet for at tage det som en mand, og "*holde det inde og lade ulykkeshjulet spinde, på clubs, hvor der kun er drugs og skod-stoddere, røg at finde*".<sup>218</sup> Den her kvinde har altså taklet hele bruddet "som en mand", hvilket vil sige, at holde sine følelser inde og kaste sig selv i armene på en masse tilfældige mænd for at tage hævn. Clemens, som her indtager den mere følsomme rolle, ville dog ønske, at hun ville takle det hele mere som en kvinde, hvilket jo så må betyde det modsatte af at holde sine følelser inde og dyrke tilfældig sex med forskellige mænd på natklubber.

Der leges altså lidt med kønsrollerne i *Tog det som en mand*, og trods den umiddelbart ret machoagtige diskurs, så påtager den mandlige part, i det her tilfælde Clemens' jeg-fortæller, den følsomme og reflekterende rolle, mens kvinden bliver tillagt nogle typiske mandlige handlemønstre, såsom at lukke sine følelser inde og hævne sig på ekskæresten, ved at kaste sig i armene på en masse nye og tilfældige mænd. Der er altså både gjort brug af en kønsrollediskurs, som både understøttes af machodiskursen og den følelsesdiskurs, som også er til stede i teksten.

De to sidste af Clemens' sange viser også en følsom og sårbar hiphopper. I *Har du noget at sige* (2013) påtager Clemens sig også den følsomme rolle, mens den kvindelige karakter fremstår som både kynisk og skeptisk overfor mænd. Clemens prøver i sangen at overbevise kvinden om, at hun skal vælge ham som sin kæreste, og at de to skal starte en familie sammen. Mange gode argumenter til trods, så er kvinden ikke så nem at overtale, eftersom hun er fuldt og fast overbevist om, at det eneste

---

<sup>216</sup> Clemens: *Tog det som en mand*

<sup>217</sup> Clemens: *Tog det som en mand*

<sup>218</sup> Clemens: *Tog det som en mand*

mænd vil, er at have sex med hende. ”Jeg ved godt hvad du vil ha” synger hun gentagne gange, og giver altså ikke Clemens en chance. Følelsesdiskursen er igen til stede, og Clemens blottes sig og viser sig fra sin sårbare side, mens kvinden holder fast i sit synspunkt, at mænd kun betragter hende som et sexsymbol.<sup>219</sup> *Øjenåbner* (2014), som er Clemens sidste sang, handler om faderskab og erkendelsen af at være blevet voksen og mere moden, og derfor må lægge fortiden bag sig, og se frem ad i stedet for. En meget moden og voksen diskurs er altså til stede her, hvor også faderskabsdiskursen spiller en stor rolle.<sup>220</sup>

Clemens er ikke den eneste hiphopper der er blevet voksen og følsom, også de gamle kendinge Niarn og Jokeren udgiver i 2014 sange, som gør brug af en meget moden og reflektiv diskurs. Jokeren synger i sangen *Kun os to* (2014) til sin datter, at ”uanset hvad livet bringer, skal det hele nok gå/ for os to”<sup>221</sup> og Niarn siger i *Ingen tårer ingen ord* (2014) farvel til sin gamle jeg, Niarn, og begynder på en ny start som sit mere voksne og ansvarlige jeg, men sit borgerlige navn Niels.<sup>222</sup> Til gengæld ser vi hos Suspekt, i sangene *Klaus Pagh* (2011), *Søn af en pistol* (2014) og *Bollede hende i går* (2014), en fortsat dyrkelse af proletaren (”vi proletariator stort, vi vasker hvidt når du sover”<sup>223</sup>), krydret med en meget meget sexistisk diskurs, eksempelvis med følgende linjer fra sangen *Bollede hende i går*: ”Jeg bollede dig i går/ jeg bollede dig i dag/ men i morgen kommer jeg ikke til at bolle dig kælling/ der kommer jeg til at bolle en anden kælling/ fordi det har jeg allermest lyst til.”<sup>224</sup> Uovervindelighed er i høj grad også et tema hos Suspekt, som i *Søn af en pistol* synger om, hvordan de har fængslet en hel befolkning.<sup>225</sup> Hos Suspekt dyrkes den sexistiske, uovervindelige proletar altså stadig.

### 6.3.3 Topgunn: fester, kvinder (med store numser) og knuste hjerter

Foruden de ”gode gamle” rappere som Jokeren, LOC og Clemens, dukker også helt nye og unge hiphopnavne op på Track Top-40 listen i år 2011 og årene frem. Et af de nye navne er Oliver Gammelgaard, bedre kendt under kunstnernavnet Topgunn, som fra 2013 og frem til 2015 har hele seks sange på listen over de mest populære i Danmark. De tre første sange, har alle én fællesnævner: kvinder, og helst dem af slagsen, der har nogle store fyldige numser.

Sangen *Tilbud* (2013) er beskrivelsen af og hyldesten til én bestemt kvinde, som har mange forskellige træk, både fysiske og psykiske, men ét enkelt træk stjæler fokus fra alle de andre, nemlig hendes ”kæmpe røv”, som beskrives som perfekt, og som er hovedårsagen til alle de tilbud hun får fra mænd. Hun er både selvsikker, lækker og kostbar, og sangen er en lang hyldest til den her kvinde, som, trods

---

<sup>219</sup> Clemens: *Har du noget at sige*

<sup>220</sup> Clemens: *Øjenåbner*

<sup>221</sup> Jokeren, *Kun os to*

<sup>222</sup> Niarn, *Ingen tårer, ingen ord*

<sup>223</sup> Suspekt: *Klaus Pagh*

<sup>224</sup> Suspekt: *Bollede hende i går*

<sup>225</sup> Suspekt: *Søn af en pistol*

den seksuelle undertone, beskrives med respekt og beundring. Det er altså både en diskurs der knytter sig til en specifik kvindetype og kvindekrop, en diskurs der tenderer til at være en smule sexistisk, samt en meget beundrende og respektfuld diskurs, som alt i alt er med til at hylde den selvsikre og lækre kvinde med den store numse.<sup>226</sup> *Dumt på dig* (2014), som Topgunn lavede i samarbejde med dj Kato, er kvinden også i fokus, men med en mere tydelig sexdiskurs, der fokuserer på hvor fræk kvinden er, og at Topgunn meget gerne vil ”gøre noget dumt” på hende. Den respektfulde diskurs er altså her kommet lidt i baggrunden til fordel for en mere klassisk seksuel diskurs, som måske kan skyldes det faktum, at *Dumt på dig*, er et typisk diskoteknummer, og derfor også gør brug af en festdiskurs og et tekstunivers der endnu engang tager udgangspunkt i ”klubben”.<sup>227</sup> Den tredje sang, *Man kan ikke stole på en pige med en lille røv*, fra 2014, handler også om kvinder og store numser. Her er der igen gjort brug af en festdiskurs, og tekstuniverset indeholder blandt andet beskrivelser som ”jeg er inde på klubben hver eneste dag”, ”så lad mig se dig pop’ champagne”, ”jeg hælder sprut på din mand til han brækker sig” og ”to shots på din dame og vi er ude herfra”.<sup>228</sup> Endnu engang beskrives en kvinde med så stor og dejlig en numse, at Topgunn simpelthen bare må have den med hjem. Sexdiskursen er altså også til stede her, og det samme er diskursen omkring kvindekroppen. Dog synes diskursen omkring kvinder at være mere respektfuld, end den eksempelvis var hos Jokeren og LOC.

Bedst som man troede, at Topgunn ikke kan synge om andet end fester og kvinder med stor numser, så beviser sangen *Kongens have* (2014) noget andet, nemlig at han også kan synge om kærlighed og følelser. Sangen handler om, at Topgunn har fået såret sine følelser af en pige, som han var blevet glad for, og som han havde inviteret en tur i Kongens Have. I stedet for at tage i Kongens have med Topgunn, valgte hun i stedet en anden fyr, og tilbage står Topgunn med sine brændte naller. Den romantiske diskurs i teksten, bliver dog kombineret med en offerdiskurs, eftersom Topgunn formår at sætte sig selv i en meget passiv rolle, som den stakkels mand, der er blevet såret af en smuk pige. *Kongens have* er altså en sang om en romantisk og følsom, men også en smule klynkende, mand.<sup>229</sup> Klynkeri er der dog ikke noget af i Topgunn’s to nyeste sange, *6 liter* (2015) og *Veninder* (2015). *6 liter* handler om fest, damer og vodka, og den klassiske macho/hiphopdiskurs er tilbage for fuld udblæsning, og endnu engang handler det om at være den, der kan købe flest flasker champagne, drikke mest vodka og score flest damer.<sup>230</sup> Machomanden er også tilbage i *Veninder*, hvor Topgunn

---

<sup>226</sup> Topgunn, *Tilbud*

<sup>227</sup> Topgunn, *Dumt på dig*

<sup>228</sup> Topgunn, *Man kan ikke stole på en pige med en lille røv*

<sup>229</sup> Topgunn, *Kongens have*

<sup>230</sup> Topgunn, *6 liter*

slår i bordet og taler med store bogstaver, når han på ægte machomanér, beder kærestens veninder om at "holde deres kæft", og blande sig udenom hans og kærestens forhold.<sup>231</sup>

#### 6.3.4 Niklas: ulykkelig kærlighed, klynk og top swag

En anden af de nye og unge rappere, som indenfor de sidste fire-fem år har slået igennem på den danske hiphopscene er den 31-årige Niklas, som i 2011 udgav sin debut-ep, med titlen EP 1. Tre af sangene fra ep'en, *Ikke mer' mig*, *Top Swag* og *Veninder*, nåede i løbet af 2011 og 2012 ind på Track Top-40 listen, og placerer sig på mange måder i samme kategori som Topgunn, der sammen med det klassiske festprægede tekstunivers, også berører emner som ulykkelig kærlighed og forhold. *Ikke mer' mig* (2011) er en sang om ulykkelig kærlighed, hvor Niklas blandt andet stiller det direkte spørgsmål til sin mistede kærlighed: "Hvordan ku' du/ bare flå mit hjerte ud?/ og bare gå din vej og put det i lommen og ik kig tilbage/ og bare sige det rager ikke mer' mig/ Niklas fuck dig."<sup>232</sup> Niklas giver sig selv offerrollen, og lægger al ansvar og skyld for hans knuste hjerte over på den kvinde, som ifølge ham både var iskold og havde planlagt deres brud på forhånd. Hele sangen igennem er det kvinden, Niklas' ekskæreste, der fungerer som den aktør der har magten, og Niklas selv, der har den ydmygende offerrolle. Samtidig med sin offerrolle, er han også meget anklagende overfor den her kvinde, og bygger hele sangen op omkring sætningen "hvordan ku' du?". Om sig selv skriver han: "nu er jeg helt alene/ og jeg savner en, en som dig/ for du gav mig så meget (...)/ du gav mig kærlighed" og "for smerten er tung og hvis du bare vidste hvor ondt, det nogen gange gør/ for din kærlighed har gjort mig skør og det snurrer og snurrer."<sup>233</sup> Offerdiskursen og kærlighedsdiskursen er altså begge meget tydelige i *Ikke mer' mig*, som må karakteriseres som en ulykkelig mands, hvis hjerte er blevet knust af en kold og beregnende kvinde, sidste bøn om at tage ham tilbage: "Jeg håber du hører mig nu, jeg savner dig hvert minut/ selv om jeg ved det er slut."<sup>234</sup> Offerrollen indtager Niklas også i sangen *Veninder* (2012), som handler om, hvordan veninderne til den pige han er vild med, ødelægger det spirende kærlighedsforhold, fordi de putter mærkelige ideer ind i hendes hoved. Endnu engang tager sangen karakter af en bøn med det énlinjede omkvæd: "lad vær med at lyt til dine veninder, veninder."<sup>235</sup>

I den sidste af Niklas' sange, *Top Swag* (2012), er det dog den mere klassiske konkurrencediskurs og det typiske natklubs univers der er tilbage. Her er det uovervindelig der skal bevises, og alle former for offerroller og klynketendenser er lagt på hylden. Eksempelvis synger Niklas: "De sir' jeg chiller vildt, men sådan er det for en baws (red. boss)/ sidder og tæller peng' og vælter klubber for sjov/ for jeg gør hvad jeg kan li' og med det kommer man længst/ og hvis jeg putter hjertet i, så bliver jeg

<sup>231</sup> Topgunn, *Veninder*

<sup>232</sup> Niklas: *Ikke mer' mig*

<sup>233</sup> Niklas: *Ikke mer' mig*

<sup>234</sup> Niklas: *Ikke mer' mig*

<sup>235</sup> Niklas: *Veninder*

aldrig glemt/ (...)/ Ja, hvem er så den bedste? – Niklas.”<sup>236</sup> Hos Niklas bliver ulykkelig kærlighed, offerroller og klynk altså kombineret med uovervindelig og top swag – Niklas indeholder det hele.

### 6.3.5 Kidd og Vild Smith: ”Det skal handle om sex og stoffer, og om at være uovervindelig”

Den unge danske rapper Kidd, med det borgerlige navn Nicholas Westwood Kidd, har om sin egen musik udtalt: ”Jeg gider ikke lave pyntet og finkulturel musik – det skal handle om sex og stoffer og om at være uovervindelig.”<sup>237</sup> Og det må man sige det gør. Fra 2011 til 2014 nåede fire af Kidds sange på Track Top-40 listen, nemlig sangene *Ik lavet penge* (2011), *Fetterlein* (2012), *Brunt øje* (2014) og *Ryst Pagne* (2014), og præcis som Kidd selv beskriver det, så handler alle fire sange grundlæggende om sex, stoffer, fester og uovervindelig.

*Ik lavet penge* (2011) er en sang, der overordnet handler om, at ”lave damer” som Kidd selv formulerer det. Sangens omdrejningspunkt er omkvædets to linjer ”jeg har ik lavet penge/ jeg har lavet damer”<sup>238</sup> som gentages om og om igen, og som sætter en tyk streg under, at succeskriteriet for Kidd er, at score piger, mere end det er, at tjene penge. Sangen igennem beskriver han, hvor fed han er og hvor god han er til at score kvinder, samtidig med han understreger, at han er den bedste og sejeste rapper i København. Eksempelvis synger han ”ingen gør det som mig” og ”alle lyddamer de kender mit navn/ slum chef jeg er konge af København”.<sup>239</sup> Det er altså en ret klassisk maskulin diskurs til stede i teksten, som både indebærer en konkurrencediskurs, hvor Kidd, på bedste uovervindelige vis, udnævner sig selv til den bedste rapper i København, og en seksuel diskurs, der fremhæver evnen til at score kvinder som det ultimative succeskriterium. Den seksuelle diskurs, som er til stede i *Ik lavet penge*, får fuld eksponering i sangen *Brunt Øje* (2014), som udelukkende handler om Kidds seksuelle forhold til en ung kvinde. Det seksuelle forhold beskrives meget grafisk og detaljeret, eksempelvis ”Op i dig, virkelighedsfjerner/ svedigt, hårdt, skært for lidt terner/ stor pige som der lytter til far/ kneppe fjæset, burde få en Oscar/ lille kvinden, op ad en mur/ trænger dybt, du kigger surt/ forstår ik’, den bliver så stor/ ansigtsskud, rød’ øjne glør/ din krop, inderlig fantasi/ hver gang knepper jeg som en krig.”<sup>240</sup> Den meget eksplicite seksuelle diskurs er konsekvent gennem hele sangen, og lader derfor ikke meget plads overladt til noget som helst andet, udover den selvfølgelig uovervindelig der kendetegner Kidds tekster, også når det handler om sex.

Uovervindelighedsaspektet er også til stede i sangene *Fetterlein* (2012) og *Ryst Pagne* (2014), som begge er kendetegnet af en forbrugerdiskurs, som i ægte Kidd stil, sættes i forbindelse med en udpræget jetsetlivsstil fyldt med champagne, natklubber, dyre restauranter og tusindkronesedler, en

<sup>236</sup> Niklas: *Top Swag*

<sup>237</sup> Gaffa 11

<sup>238</sup> Kidd: *Ik lavet penge*

<sup>239</sup> Kidd: *Ik lavet penge*

<sup>240</sup> Kidd: *Brunt øje*

livsstil som Kidd selv beskriver som ”Kidd-life”.<sup>241</sup> Kidd-life handler om at bruge masser af penge, score masser af kvinder og leve livet så luksuriøst som muligt, ud fra filosofien om, at morgendagen ikke eksisterer: ”Penge har først værdi når de bruges/ ’pagnen har først værdi når den sluges/ så inden jeg er gammel og slatten/ er Kidd kun gift med natten.”<sup>242</sup>

Kidd er ikke den eneste unge rapper, for hvem fest, damer og sex er essentielt. Trioen Vild Smith som består af brødrene Vild Ting og Vild Son og den fælles ven HvidMayn, har også i deres musik fokus på netop den vilde livsstil med masser af damer, sprut og røg. Trioen udgav albummet *Lever det liv* i 2014 og to af sangene fra det album, *Gør det godt* og *Det ik’ sket*, figurerede begge på Track Top-40 i netop 2014. *Gør det godt* (2014) er en hyldest til en kvinde, som primært komplimenteres for sin krop, som blandt andet er ”*bangning som en criminal*”<sup>243</sup>, og som sangens jeg-fortæller derfor gerne vil have med hjem fra byen. Størstedelen af sangens tekst består af mantraet ”du gør det godt”, som altså er en reference til den pågældende kvinde, og den seksuelle diskurs er derfor konsekvent til stede. Sangens univers er det vilde byliv med fester, alkohol og røg, som altså danner baggrundstæppet for den seksuelle dagsorden. Den anden af gruppens populære sange er ligeledes bygget op omkring en seksuel diskurs, der beskriver det forbudte seksuelle forhold mellem en single mand og en utro kvinde. Ligesom i *Gør det godt* er den seksuelle fokus på kvindens krop i fokus og bruges her som begrundelsen for, at det forbudte forhold finder sted. Eksempelvis synges der: ”*privat område men jeg er klar på at trespass’/ for at få en piece af den ass*” og ”*desværre er hun i forhold på ubestemt tid/ men lad mig lig’ stop for hun har D-cups/ og en ass der får dig til at sige What!*”<sup>244</sup> Den seksuelle diskurs er altså i høj grad drivkraften bag sangene fra Vild Smith, hvor miljøet er det vilde natteliv fyldt med sprut, røg og damer.

### **6.3.6 Ukendt Kunstner: et melankolsk univers med, håb, kærlighed, refleksioner og samfundskritik**

Ukendt Kunstner er en dansk duo, der består af sanger, rapper, tekstforfatter og frontmand Hans Philip og producer Jens Ole McCoy. Deres debutalbum, *Neonlys*, udkom i 2013 og blev året efter fulgt op af deres anden albumudgivelse, *Forbandede Ungdom*. De to unge mænd er umiddelbart meget forskellige. Hans Philip er født i 1988 af en dansk mor, og har en far fra Elfenbenskysten som han gennem sin barndom har haft meget sparsom kontakt med. Han blev student fra Niels Steensens Gymnasium i 2008. Jens Ole McCoy derimod, er vokset op hos sin far på Amager og sin mor i Hellerup. De to har dog én ting til fælles, hvilket de fortæller om i dokumentarprogrammet *Nyt Blod: Ukendt Kunstner*, nemlig at de begge har kæmpet med henholdsvis depression og angst. De fortæller

---

<sup>241</sup> Kidd: *Fetterlein*

<sup>242</sup> Kidd: *Ryst Pagne*

<sup>243</sup> Vild Smith: *Gør det godt*

<sup>244</sup> Vild Smith: *Det ik’ sket*

også begge om, hvordan de har gået med en følelse af, ikke at passe ind nogen steder, og ikke at vide hvad de skulle stille op med deres liv inden de mødte hinanden og for alvor begyndte at satse på musikken.<sup>245</sup> Det er debutsinglen, *Neonlys*, fra duoens første album *Neonlys*, samt sangene *Alting/Ingenting* og *Stein Bagger* fra deres andet album *Forbandede Ungdom*, der i løbet af 2013 og 2014 figurerede på Track Top-40 og som dermed er relevant for denne analyse.

Ukendt Kunstners debutalbum, *Neonlys*, kredser, som journalist Malene Tabart Lehmann Andersen beskrev det i en artikel i Politiken d. 7. marts 2015 "(...) først og fremmest om ungdommens København, efterfesten og længslen efter et liv i solen"<sup>246</sup> Og det er på dette album sangen *Neonlys* (2013) er at finde, en sang der handler om at opnå succes, som meget eksplicit både defineres som at opnå professionel succes og tjene penge, men samtidig også som at have kærlighed i sit liv. Tekstens narrative jeg-person synger om, at han ikke vil stoppe før han ser sit navn bøjet i neonlys, og at han vil lave penge i en fart og drømmer om dollar-regn. Duoens tekstforfatter Hans Philip har i et dokumentarprogram til DR3 udtalt følgende, som en reference til sangens omkvæd "stopper ikke før jeg ser mit navn bøjet i neonlys/ før jeg ser mit navn bøjet i neonlys"<sup>247</sup>: "At få sit navn bøjet i neon er ikke nødvendigvis en drøm om at blive kendt eller berømt, men en drøm om at få bekræftet, at der er håb for selv de håbløse"<sup>248</sup> Drømmen om bekræftelse og håbet som udspringer af håbløsheden kommer eksempelvis til udtryk i linjer som "Jeg ved det nok skal gå en dag/ (...) for jeg vil være kendt som ham der aldrig så tilbage/ for jeg vil aldrig gå tilbage/ til min gamle livsstil"<sup>249</sup> og "uanset hvor jeg er ser jeg guld og diamanter/ blinke i lampernes skær/ bliver jeg berømt og berygtet/ elsket eller frygtet"<sup>250</sup> Der er altså en diskurs i teksten, som vi kender fra hiphopkulturen, som eksempelvis definerer succes ud fra penge og personlig succes indenfor musikbranchen. Men denne meget klassiske hiphop succesdiskurs, som vi også har set tidligere hos eksempelvis Østkyst Hustlers, Den Gale Pose og Jokeren er kombineret med en mere sårbar og følsom diskurs. Pengene og berømmelsen handler ikke blot om at få anerkendelse i hiphop branchen, men står hos Ukendt Kunstner mere som et resultat af, og et bevis på, at selv for de håbløse unge mænd, er der håb forude. Hiphoppen er deres vej ud af håbløsheden, det er, som Hans Philip synger det, deres medicin. At hiphoppen er deres vej ud af håbløsheden, kommer særligt til udtryk i det sidste vers i *Neonlys*, som lyder: "Tunge sind fra en dyb trance/ et univers i ubalance/ men jeg ser bare dollar-tegn/ laver dollar-dansen/ og håber der kommer dollar-regn."<sup>251</sup>

---

<sup>245</sup> Andersen 2015 og *Nyt Blod: Ukendt Kunstner* fra DR3

<sup>246</sup> Andersen 2015

<sup>247</sup> Ukendt Kunstner: *Neonlys*

<sup>248</sup> Hans Phillip, Ukendt Kunstner, i *Nyt Blod: Ukendt Kunstner* fra DR3

<sup>249</sup> Ukendt Kunstner: *Neonlys*

<sup>250</sup> Ukendt Kunstner: *Neonlys*

<sup>251</sup> Ukendt Kunstner: *Neonlys*



Den følsomme diskurs kommer også til udtryk i jeg-fortællerens beskrivelse af sit forhold til en kvinde: *"For selvom guldets på min krone siger kongen af min by/ siger guldringen på min finger at jeg er gift med hende/ indtil dommedag vil hun være min sidste ven/ hun passer på mig når jeg bruger min' allersidste penge/ (...) men jeg vil gøre alt for ikke at miste hende."*<sup>252</sup> Kærligheden og forholdet til en kvinde beskrives altså som værende lige så vigtigt og en lige så stor del af succesen, som pengene og anerkendelsen, og den klassiske diskurs indenfor hiphoppen, der definerer succes som professionel anerkendelse og masser af penge, bliver suppleret af en følsom kærlighedsdiskurs.

På duoens andet album, *Forbandede Ungdom* (2014), har den mere sårbare og følelsesorienterede diskurs fået endnu mere plads. Albummet beskrives af Malene Tabart Lehmann Anderson således: *"På 'Forbandede ungdom' har neonlys og natteliv derfor også måttet vige pladsen for tekster om ophav, indre kampe og efterrefleksioner på det liv, de efterspurgte på debuten, og som de seneste par år er rykket et skridt tættere på hverdagen. Kærligheden er dog stadig en trofast genganger hos Ukendt Kunstner."*<sup>253</sup> Også musikmagasinet Gaffa har bidt sig fast i den nye sårbarhed og følsomhed, og den melankolske stemning, der ledsager håbet, drømmene og refleksionerne på duoens andet album.<sup>254</sup> De to Top Track-40 sange, *Alting/Ingenting* og *Stein Bagger*, er en del af dette drømmende, håbefulde, følsomme og reflekterende melankolske univers.

Om sangen *Alting/Ingenting* (2014), som må betegnes som en af pladens store kærlighedssange, har gruppens tekstforfatter Hans Philip udtalt: *"Sangen er en karikatur af kærlighedslivet, men samtidig synes jeg, det er fedt at lave musik, der er ærlig. (red. I stedet for at arbejde på et meta klichéniveau) så kan jeg bedre lide, at man er totalt plat, for det er folk, når det kommer til kærlighed. Jeg har fandeme gjort nogle mærkelige ting for at komme i kontakt med piger. De mest ekstreme følelser har bare tit noget med kærlighed at gøre. Man siger, at alt enten handler om frygt eller kærlighed, men frygt handler også tit om ikke at have kærlighed, så på en eller anden måde handler det med at udtrykke sig altid om kærlighed. Der er så nogen, der er mere upfront end andre. Jeg vil gerne være upfront."*<sup>255</sup> Sangen er altså, med Hans Philips egne ord, en upfront plat kærlighedssang, og kærlighedsdiskursen er også uden tvivl den mest dominerende i sangen.

Sangen er en kærlighedserklæring fra den narrative jeg-fortæller til en kvinde, hvori han både tilbyder hende sit ja i ægteskab og halvdelen af sit kongerige, præcis som vi kender det fra eventyrerne. Han viser sårbarhed ved blandt andet at synge: *"Jeg vil give dig mit ord, fordi jeg stoler på dig/ (...)/ vi ku'*

---

<sup>252</sup> Ukendt Kunstner: *Neonlys*

<sup>253</sup> Andersen 2015

<sup>254</sup> Gaffa 12

<sup>255</sup> Andersen 2015

synges en duet, jeg synger solo for tit”<sup>256</sup> og dermed viser, at han er villig til lægge sin tillid og sit hjerte i hendes hænder. Han synger også om, hvordan denne kvinde er hans redning ud af en livsstil der er præget af vodka, redbull, kokain, hovedpine og dårlig smag i munden, samtidig med at han selv præsenterer sig som personen, der kan redde hende fra alle ”svinene i byen”. I sangens omkvæd, som nærmest har karakter af at være en bøn til kvinden, synger Ukendt Kunstner: ”*Pige hør hvad jeg siger/ når jeg siger du ikke skal gå nogen steder/ for/ (...)/ du kan få halvdelen af mit kongerige / du kan gå alting eller ingenting.*”<sup>257</sup> Alting/Ingenting kan altså uden tvivl karakteriseres som en moderne kærlighedssang, hvor en ung mand krænger sit hjerte ud og erklærer sin kærlighed til en kvinde, og den inderlige, følsomme og kærlige diskurs er det bærende element.

I duoens tredje og sidste sang som optræder på Track Top-40 listen, *Stein Bagger* (2014), som også optræder på albummet *Forbandede Ungdom*, og som har rapper-kollegaen Sivas med på vokal, er kærlighed og følsomhed erstattet med masser af attitude og alvorlige emner som racisme og minoritetskultur, krydret med samfundskritik og stof til eftertanke. Universet i sangen bygges eksempelvis op omkring ord og formuleringer som perker, pistoler, bananrepublik, borgerkrig, blod, krigssti, ligkiste, racister, negere, aber, sorte penge, hvidvask, damer, hoes, politiet, iso-celle og salg af pakker (red. må løses som salg af stoffer). Vi bevæger os altså i et univers, der kredser om kriminalitet og racisme, og Ukendt Kunstner og Sivas identificerer sig i sangen tydeligt med den danske minoritetsgruppe, som er fokus i dette univers, nemlig indvandrede. Eksempelvis synger Hans Philip ”*Jeg’ fra bananrepublikken, b-b-b-bananrepublikken/ da jeg var lille og sulten, m-m-m-men nu dræber jeg miccen/ jeg var fattig og mager/ nu har jeg damer på pikken/ pimper hoes med så store røve at de standser trafikken/ f-flygtet fra borgerkrig, d-d-det derfor jeg stammer/ prøver at ramme en milliard ligesom Stein Bagger*”<sup>258</sup> og Sivas synger: ”*De siger vi ikke er velkommen og vi ligner aber/ fordi vi laver sorte penge på de hvide baner.*”<sup>259</sup> Ukendt Kunstner og Sivas<sup>260</sup> placerer altså sig selv som en del af denne minoritetsgruppe, og gør dermed også sig selv til et billede på den. Trods sin mørke hudfarve, er forsanger i Ukendt Kunstner, Hans Philip, født og opvokset i Danmark, alligevel gør han i *Stein Bagger* sammen med Sivas sig selv til repræsentant for den specifikke befolkningsgruppe. Dette virkemiddel gør, at de i sangen igennem kan beskrive en specifik befolkningsgruppe, ved at bruge en jeg-fortæller, og dermed undgår de, hvad der ellers kunne blive en fordømmende og diskriminerende distance til den befolkningsgruppe.

---

<sup>256</sup> Ukendt Kunstner: *Alting/Ingenting*

<sup>257</sup> Ukendt Kunstner: *Alting/Ingenting*

<sup>258</sup> Ukendt Kunstner: *Stein Bagger*

<sup>259</sup> Ukendt Kunstner: *Stein Bagger*

<sup>260</sup> Sivas Torbati er født i Tehran, Iran i 1985 og kom til Danmark, nærmere bestemt Brøndby Strand, i 1990

Netop denne befolkningsgruppe forbindes i teksten med forskellige former for kriminalitet, men kriminaliteten beskrives som den eneste udvej for denne gruppe mennesker, blandt andet fordi de ikke kan få arbejde og fordi mange af dem har en familie de har et ansvar for og som de skal forsørge. Desuden beskrives hele indvandrer miljøet som et gangstermiljø, hvor det hele handler om kolde kontanter og business, og hvor konfliktløsning er lig med skudvekslinger. Et par af linjerne lyder eksempelvis: *"Ku' aldrig drømme om at stå derude i regnen i frakker/ Vil hellere sidde i en mercer købt af salget fra pakker"* og *"hvis ikke de giver mig jobbet må jeg lave robber (red. stjæle)"*<sup>261</sup> De mennesker der befinder sig i dette miljø, er altså på forskellig vis presset til at tjene penge på alternativ vis, hvilket driver dem til kriminalitet. Når de ikke kan få arbejde, vil de altså hellere tjene penge på at sælge stoffer eller på at begå indbrud, end at undvære pengene. De forsøger at *"ramme en milliard ligesom Stein Bagger"*<sup>262</sup>, hvilket resulterer i, at de ender i fængsel. Den hårde attitude og minoritetsdiskursen er altså ikke til at tage fejl af. Og netop sangens omkvæd: *"Stein Bagger, Stein Bagger/ Prøver at ramme en milliard ligesom Stein Bagger"*<sup>263</sup> er en reference til den økonomiske storsvindler Stein Bagger, som dermed beskrives som det uopnåelige økonomiske (svinder)forbillede for disse mennesker.

Beskrivelsen af de danske indvandrere, den voldsomme kriminalitet de begår og den gangsterkultur og de urealistiske økonomiske (svindler)forbilleder der driver dem, virker dog, som en overdrevet og karikeret beskrivelse, som skal være med til at understrege en pointe. Et enkelt sted i sangen lyder en samfundskritisk røst, da Sivas synger *"vores ungdom er forbandet og systemet ved hvorfor"* og dermed lægger en større eller mindre del af ansvaret for indvandrergruppernes situation over på det danske samfund. Denne samfundskritiske diskurs dukker op igen til sidst i sangen, hvor det lyder: *"Yeah, i min by er jeg en femmer/ fyrre kaliber dræber/ men når jeg vender mig så står folk og griner bag mig/ de siger vi ikke er velkommen og vi ligner aber/ fordi vi laver sorte penge på de hvide baner/ som Stein blev jeg fanget og blev bagbundet fordi de ville gemme mig væk fra samfundet/ men nu sover jeg med fiskene på havbunden/ fordi mit liv var en dansk for tæt på afgrunden."*<sup>264</sup> Disse afsluttende linjer, udtrykker hele sangens pointe, nemlig at det er det danske samfunds diskrimination og ønske om at gemme indvandrerne væk, ved eksempelvis at holde dem ude af arbejdsmarkedet, der er med til at afføde den kriminalitet der præger indvandrer miljøet. Det danske samfund driver indvandrerne til et liv tæt på afgrunden, som i sidste ende ender med, at man ryger til bunds. Ved at gøre sig selv til repræsentanter for indvandrer miljøet, understreger Ukendt Kunstner og Sivas deres

---

<sup>261</sup> Ukendt Kunstner: *Stein Bagger*

<sup>262</sup> Ukendt Kunstner: *Stein Bagger*

<sup>263</sup> Ukendt Kunstner: *Stein Bagger*

<sup>264</sup> Ukendt Kunstner: *Stein Bagger*

pointe endnu tydeligere – de viser at ikke alle unge indvandrere, eller unge mænd som har en anden hudfarve end hvid, er dårlige mennesker som skal udskydes af det danske samfund.

### 6.3.7 Sivas: den ghettodanske poet

Sivas selv, hvis fulde navn er Sivas Torbati, udgav i løbet af 2013 og 2014 selv to ep'er med navnene *d.a.u.d.a* og *d.a.u.d.a II* hvorfra henholdsvis sangen *D.A.U.D.A* og *Det gode liv* nåede Top Track-40 listen. Sivas er som tidligere nævnt født i Tehran i Iran og flyttede til Danmark med sine forældre da han var fem år gammel. Sivas er blevet kendt for sin leg med det danske sprog, som på de to ep'er et samsurium mellem dansk, engelsk, arabisk, tyrkisk, pakistansk og hjemmelavet gadeslang – en kombination der sidenhen har fået tilnavnet ghettodansk, og tilmed også sin helt egen ordbogs-app hvor Sivas forklarer betydningen af de mange fremmede ord der optræder på de to ep'er. Eksempelvis betyder "parrash obama" sorte penge.<sup>265</sup> Selv har Sivas udtalt følgende om sin musik: "*Der er en mission bag min musik, og den vil altid være at nedbryde barriererne mellem indvandrere og etniske danskere. Jeg vil være stemmebåndet for dem, der ikke kan snakke. Dem, der ikke får muligheden for at fortælle deres historie*"<sup>266</sup> og har dermed defineret sin egen rolle på den danske hiphopscene.

I sangen *D.A.U.D.A* (2014), som udtales derudaf, har Sivas gjort stor brug af sit ghettodanske sprog, som han bruger til at beskrive det miljø han befinder sig i og den følelse og sindsstemning der præger det miljø. Som Simon Lund skrev i en anmeldelse i Politiken i sommeren 2014, så er tonen i sangen ghetto og retorikken er benhård.<sup>267</sup> Der er altså en helt klart minoritetsdiskurs til stede hos Sivas, som samtidig kombineres med en ghetto-diskurs der beskriver denne minoritetsgruppe. Første vers handler eksempelvis om, at kokain er overdrevet, og at Sivas selv og hans kammerater holder sig til kvalitetsmarihuana, mens andet vers handler om køb og salg af marihuana og hvilke konsekvenser det kan have, eksempelvis at blive fanget og skudt af politiet. I omkvædet beskriver Sivas hvad jeg tolker som en sindstilstand, som muligvis er den han opnår ved at ryge marihuana: "*Sippa franks cognac, puffer california* (red. kvalitetsmarihuana)/ *Dauda Dauda/ vores system spiller højere, dit nabolag får paranoia/ Dauda dauda/ sort hættertøje, solbriller på mine øjne, yea!/ Dauda Dauda/ Jeg sagde/ ka ikk mærk' mit fuckin' fjæs/ ka ikk mærke mit fuckin fjæs Dauda!*"<sup>268</sup> Budskabet i *D.a.u.d.a* er altså ret tåget, og diskursen er både præget af ghetto tonen, som Simon Lund beskrev den, og af minoritetsbeskrivelsen, som især udtrykkes gennem det ghettodanske. Sivas er altså en repræsentant for en form for modkultur i det danske samfund, nemlig udlændingene.

---

<sup>265</sup> Gaffa 13 og <http://www.euroman.dk/kultur/musik/dansk-rapper-laver-guide-til-ghettodansk>

<sup>266</sup> Sivas Torbati i Soundvenue (<http://soundvenue.com/musik/2015/03/ukendt-kunstner-inden-stein-bagger-turne-paa-scenen-er-jeg-i-beveagelse-139312>)

<sup>267</sup> <http://politiken.dk/kultur/musik/roskildefestival/roskildeanmeldelser/ECE2332917/timing-til-sivas-fuckfinger-til-velfaerdsdanmark/>

<sup>268</sup> Sivas: *D.a.u.d.a*

Minoritetsdiskurs og modkultur er også i fokus i sangen *Det gode liv* (2014), som er at finde på Sivas anden ep, og som titlen også indikerer, er en refleksion over det gode liv. Det er tydeligt at se, at Sivas repræsenterer en minoritetskultur i det danske samfund, og at han identificerer sig som sådan i teksten. Med formuleringer som ”og jeg’ belastet som en travl/ strandet i den slum”, ”jobbet gik til Johnny så jeg vinduesshopper” og ”holder party i min spændetrøje”<sup>269</sup> placerer Sivas sig selv som en del af denne minoritetskultur, en kultur han i øvrigt beskriver ret negativt, eller i hvert fald med visse begrænsninger for de mennesker, der er en del af den. Disse begrænsninger, som er en realitet for de mennesker der er en del af denne indvandrerkultur, medfører dårlige dage, som Sivas malerisk beskriver som kolde og våde dage.

Men selvom de kolde og våde dage er en realitet, og det nogen gange kan føles som om man lever i en spændetrøje, så beskriver Sivas det håb, der lever i disse mennesker, og de mekanismer de bruger for at bevare troen på, at de gode dage nok skal komme: ”*Gennem natten håber tiden stopper/ ved godt det regner nogen gange/ ved godt verden spinner/ ved godt der kommer kolde dage/ ved godt snart solen skinner/ så jeg tar’ tonede ruder (red. solbriller) på som om der er sun/ sætter farten op så tiden stopper, læner mig tilbage og tar’ en slapper/ holder hovedet koldt som dagen kommer/ det må være det gode liv.*”<sup>270</sup> I stedet for at have ondt af sig selv, beskriver Sivas altså hvordan han holder hovedet højt, er bevidst om at dårlige tider/kolde dage kommer og går, og at de gode tider/solbeskinne dage, nok skal vende tilbage. Han definerer dermed det gode liv, som evnen til at få det bedste ud af den situation man befinder sig i, eller som han selv beskriver det, evnen til at ”holde party i sin spændetrøje”. Det gælder om, at sætte fuld fart på tilværelsen, få tiden til at gå i stå, og vente på de gode dage.

I *Det gode liv* ser vi altså en dybde og en refleksion over hvad det gode liv indebærer, når man som Sivas selv, lever med de begrænsninger og udfordringer det indebærer, at være en del af en bestemt indvandrerkultur i Danmark. Sivas’ egen målsætning om, at nedbryde barriererne mellem de etniske danskere og indvandrerne, kommer altså stærk til udtryk her, og han formår selv at blive stemmen for den modkultur der i stigende grad er en del af det danske samfund. Den samfundskritiske diskurs er en konstant følgesvend hos Sivas, og i *Det gode liv* formår han også, at sætte en spejl op foran det danske samfund og spørger implicit: ”er I tilfredse med det I ser?”.

---

<sup>269</sup> Sivas: *Det gode liv*

<sup>270</sup> Sivas: *Det gode liv*

## 6.4 Sammenfatning

Ovenstående diskursanalytiske afsnit har vist, at der de sidste tyve år har fundet en udvikling sted i de forestillinger om manderoller og maskuliniteter der udtrykkes i populær dansk hiphop. Overordnet set, er det muligt, i dansk hiphop de sidste tyve år, at se en tendens mod en mere nuanceret fremstillingen og et mere mangfoldigt billede af manderoller og maskulinitet.

I midten og slutningen af 1990'erne, og i årene umiddelbart lige efter årtusindskiftet, finder man en dyrkelse af drengerøven, antihelten og stodderen. Hos Humleridderne er det især en dyrkelse af den klassiske drengerøv, og hans status som antihelt, der dyrkes, hvor det hos Østkyst Hustlers og Den Gale Pose især var hiphopperen og stodderen der som type blev fokuseret på. Indbyrdes konkurrence, manglende inderlig og sårbarhed, machoattituder og distanceringen fra andre mandetyper kendetegner tekstuniverset, og netop distanceringen fra andre mandetyper end hiphopperen og stodderen, bruges til at definere mændenes egen rolle. Mandens rolle som drengerøv, antihelt og stodder afspejler en meget klassisk og entydig form for maskulinitet, og teksterne portrætterer klassiske og stereotype manderoller.

Omkring år 2005/06 begynder en anden manderolle og dukke op i teksterne, nemlig den reflekterende og dybe mand, som ikke er bange for at vise både følelser og inderlighed. Et mere nuanceret billede af det, at være mand begynder altså at tegne sig, blandt andre hos LOC, Jokeren og Niarn som ind imellem deres hårde attituder og sange om macho mænd og stoddere, nu også viser sårbarhed og refleksion, og synger om kærlighed. Den stereotype og klassiske maskulinitet, som tidligere dominerede den danske hiphop, åbnes altså op og får nye nuancer. Manden fastholdes ikke længere kun i én rolle.

Indenfor de sidste fire-fem år er billedet af manderoller og maskuliniteter i den danske hiphop blevet yderligere nuanceret. I 2011 skildrer blandt andre LOC og Clemens manden som et offer i kærlighedens urimelige spil, en rolle som også rapperen Niklas skriver sig ind i efterfølgende. Billedet af den klassiske machomand, som også stadig eksisterer i teksterne, krakelerer altså totalt, og gennem sprækkerne ser vi både en følsom, udsat, kærlig og sårbar mand. Det er også kendetegnende for diskursen, at en større grad af refleksion sniger sig ind i teksterne, blandt andre hos Niarn og Clemens. Blandt de nye og unge rappere som skyder frem på hitlisterne i denne periode, er diskurserne for alvor blandet. Hos Kidd og Vild Smith dyrkes uovervindeligheden og den klassiske maskulinitet, mens eksempelvis Niklas, Topgunn og Ukendt Kunstner dyrker den følsomme og reflekterende mand. Ukendt Kunstner bidrager ydermere til det mangfoldige billede af manden, sammen med Sivas, med

deres fokus på unge indvandrere. De dyrker det ghettodanske og det samfundskritiske, og er ikke bange for at udstille forskelligheder.

De forestillinger om mænd og maskuliniteter der kommer til udtryk i dansk hiphop de seneste tyve år, er altså i takt med tiden, både blevet mere mangfoldige og nuancerede.

## **Femte del:**

### **Er dansk hiphop en afspejling af det danske samfund**

#### **7. Sammenhængen mellem samfundets og hiphoppens udvikling i forestillingerne om manderoller og maskulinitet**

Det er i specialets tidligere afsnit blevet påvist, at der både i det danske samfund og i den danske hiphop, har fundet en udvikling sted i forestillingerne om manderoller og maskulinitet. Men med udgangspunkt i Niarns påstand om, at diskursen i den danske hiphop afspejler det danske samfund, er der så nogen sammenhæng mellem eller gensidig afspejling af disse to udviklinger?

##### **7.1 Den klassiske maskulinitets hegemoni – også i hiphoppen**

Som påvist, fandt der en dyrkelse af klassiske manderoller såsom drengerøven og stodderen sted i dansk hiphop i midten og slutningen af 1990'erne. Disse klassiske manderoller udtrykker og bygger på den klassiske maskulinitet, som i mange år har været den mest dominerende i det danske samfund. Samfundets dyrkelse af det klassiske maskuline, affødte et stort fokus på og accept af manderoller som byggede på klassiske maskuline kendetegn såsom en udpræget konkurrencementalitet indbyrdes mellem mænd, en tendens til at bruge meget energi på, at vise hvem man ikke selv er, for derigennem identificere sig selv, en høj grad af følelsesmæssig selvdisciplinering og en foragt for svaghed. Denne dyrkelse af det, som er klassisk maskulint, overlod altså ikke meget plads til eller accept af følsomme mandetyper som ikke er bange for at vise sårbarhed, dybde eller refleksion. Den klassiske maskulinitet var altså i 1990'erne den hegemoniske maskulinitet i samfundet, og det var derfor også den type maskulinitet, der fungerede som afsæt for, hvad en "rigtig" mand var.

Samfundets dyrkelse af den klassiske maskulinitet og de stereotype manderoller ses i høj grad spejlet i den danske hiphop. De ovennævnte karakteristika for klassisk maskulinitet og pejlemærker for, hvad der blev accepteret som manderoller i samfundet, kendetegner både de manderoller og den maskuline diskurs som Humleridderne, Østkyst Hustlers og Den Gale Pose udtrykte i deres sange fra midten og slutningen af 1990'erne. Eksempelvis brugte Østkyst Hustlers flere af deres sange på, at beskrive forskellige stereotype mandetyper, for derefter at tage afstand til dem, og Den Gale Pose udtrykte i høj grad den typiske konkurrencediskurs, samtidig med en grundlæggende foragt for svaghed. Hegemoniet i samfundet afspejles altså tydeligt i sangene fra 1990'erne

En del af denne klassiske maskulinitets hegemoni, var dyrkelsen af drengerøvs-kulturen og det øgede fokus på manden som en vildmand. Drengerøvs-kulturen, som i udgangspunktet handler om, at dyrke de vilde sider af sig selv, uden at skele til, hvad andre synes om det, kom i særlig grad til udtryk hos Humleridderne. Særligt i gruppens to sange *Humle bringer hyggen* (1996) og *Sommerklar* (1996), kom mentaliteten med, at dyrke sine vilde sider, uden at bekymre sig om andres holdning, frem. De



dyrkede den bekymringsfrie mand, som handlede på sine impulser og gjorde hvad han havde lyst til, når han havde lyst til det. *Humle bringer hyggen* fremstillede også den stereotype manderolle, hvor manden er en øldrikkende og fodboldentusiastisk drengerøv. Både hos Humleridderne og hos Østkyst Hustlers blev drengerøven, og hans status som antihelt, dyrket og fremstillet positivt, hvilket på mange måder afspejler den diskurs der eksisterede i samfundet og den status drengerøven havde, som en del af den hegemoniske maskulinitet. Det er her en vigtig pointe, at drengerøven som antihelt fremstilles positivt, i stedet for negativt, hvilket afspejler accepten af drengerøven som en manderolle i samfundet. Hos Den Gale Pose var det især macho manden med den hårde attitude, der blev dyrket og positivt fremstillet. Den konkurrencedrevne og uovervindelige stødder, det gjorde hvad det passede ham, var omdrejningspunktet i alle gruppens tre sange, og kan i højeste grad også ses som et produkt og en afspejling af den hegemoniske maskulinitet.

Den klassiske maskulinitets hegemoni i det danske samfund i midten og slutningen af 1990'erne, samt i de første år efter årtusindskiftet, afspejles altså i de manderoller og den type maskulinitet der udtrykkes i de danske hiphopsange i midten af 1990'erne og omkring årtusindskiftet. De klassiske træk som kendetegner den klassiske maskulinitet, var bærende for de manderoller der skildres i sangteksterne, og drengerøvs-kulturens dominans og accept i samfundet afspejles også i hiphoppen fra perioden.

## **7.2 Hegemoniet brydes: velkommen til den følsomme mand**

Den klassiske maskulinitets hegemoni varer dog ikke ved, og i løbet af 00'erne bliver den for alvor udfordret i samfundet, hvor den nye diskurs om manderoller og maskulinitet, begynder at udfordre den klassiske maskulinitet. Samtidig med denne udfordring i samfundet, begynder den klassiske maskulinitet også at blive udfordret og nuanceret i hiphoppen.

Med den nye debat i det danske samfund, som blandt andet blev foranlediget af mandebøgerne *Hvordan mand* (2000) og *Pikstormerne* (2000), begynder forestillingerne om manderoller og maskulinitet at blive mere nuanceret. Mændenes hidtidige tavshed i kønsdebatten brydes, og man begynder i højere grad at betragte og debattere manden som et kønsvæsen. Den nye debat indebærer fremkomsten af en ny form for mand, nemlig den bløde, følsomme og engagerede mand, som er mindre dominerende og mere lyttende. Som Kenneth Reinicke formulerer det, så er det kendetegnet for debatten om manderoller og maskuliniteter i denne periode lige efter årtusindskiftet, at meget af det, som før blev opfattet som naturgivent, nu er til debat. Mændene kræver nu en dekonstruktion og efterfølgende nuancering af deres køn – de nægter at blive fremstillet som ud en mandetype, de mener, havde sin storhedstid for flere årtier siden. Med debatten åbnes der op for, at den danske mand kan

være mand på flere forskellige måder, og i den offentlige debat hylides den (længeventede) indefra kommende kritik af mandekønnet.

Samtidig med at denne udvikling finder sted i samfundet, og den klassiske maskulinitet udfordres og nuanceres, finder der også en nuancering sted i diskursen i den danske hiphop, og selvom den klassiske maskulinitet stadig lever, så er det tydeligt at se, at den samfundsmæssige nuancering og dekonstruktion af mandekønnet, også sniger sig ind i hiphoppen.

Jokerens, Niarns og LOC's tekster er omkring år 2003/2004 stadig præget af den klassiske maskulinitet. Eksempelvis er konkurrencediskursen stadig dominerende i Jokerens sange *Sulten* (2003) og *Det ku' ha' været dig* (2004), mens det i LOC's sang *Undskyld* (2003) i høj grad portrætterer den følelsesmæssige selvdisciplinering og foragt for svaghed, som kendetegner den klassiske maskulinitet. Men samtidig med, at den hegemoniske maskulinitet og de traditionelle manderoller kommer til udtryk i diskursen, så begynder nye roller at komme til udtryk, og nuancere den hegemoniske maskulinitet. I 2005 bryder LOC den hårde facade, og viser i sangen *Du gør mig* en følsom og sårbar side af sig selv, mens Jokeren i sangen *Godt taget* fra 2006 supplerer konkurrencediskursen med en ny diskurs om mandligt sammenhold rapperne imellem, hvilket bryder med den konkurrencekultur der eksisterer i den klassiske maskulinitet. Også i sangene fra albummet *XxxCouture/Melankolia* begynder en mere reflekterende og dyb LOC at vise sig. Følsomhed, sårbarhed og refleksion kendetegner teksterne, og LOC synger eksempelvis om sin egen afmagt og jalousi i et kærlighedsforhold. Den klassiske maskulinitet og de klassiske manderoller udfordres altså i løbet af 00'erne, og i 2009 bryder den tidligere så hårdkogte stodder, Jokeren, med sangen *Sig ja*, fuldstændig med den tidligere diskurs. Sangen er domineret af en kærlighedsdiskurs, og det er tydeligt at se, at den klassiske opfattelse af maskulinitet og manderoller ikke længere er den eneste opfattelse der kommer til udtryk i hiphoppen. Manderoller og maskulinitet nuanceres altså, både i samfundet og i hiphoppen, og det er slående, at samfundets nye fokus på den bløde, følsomme og engagerede mand, afspejles i hiphoppens diskurs, som i løbet af 00'erne nuanceres og udtrykker både følsomhed, dybde, sårbarhed og kærlighed.

### **7.3 Mangfoldighedsmanden: offerrollen og tabermænd**

Det nuancerede og mangfoldige billede af maskulinitet, og den bredere palet af accepterede manderoller, manifesteres for alvor i samfundet i løbet af 00'erne. Ved begyndelsen af 10'erne eksisterer det entydige mandebillede ikke længere i samfundet, og et stadig stigende antal danske mænd tilstræber nye maskulinitetsnormer og manderoller. Mangfoldighedsmanden er en realitet i samfundet, og det ses tydeligt afspejlet i hiphoppen. Både Jokeren, LOC, Niarn, Clemens og de nye unge rappere som Topgunn, Niklas og Ukendt Kunstner afspejler mangfoldighed i deres tekster. Den

klassiske maskulinitet står ikke alene, og både den reflekterende mand, den følsomme mand, den sårbare og den dybe mand, kommer nu til udtryk i diskursen. Hiphoppens diskurs om manderoller og maskulinitet er blevet mangfoldig.

En del af det nuancerede billede, indebærer en bevidstgørelse af de negative konsekvenser, der følger med fastholdelsen af den klassiske maskulinitet og de stereotype manderoller. Der opstår et nyt fokus på og diskurs omkring manden som ”det svage køn”. Man beskæftiger sig nu, både i den offentlige debat og på politisk plan, eksempelvis med unge drenge og mænds manglende succes på uddannelsesområdet og med den negative føring mænd har i statistikker over blandt andet selvmord og depressioner: Man får også øjnene op for, at mænd lever kortere tid end kvinder, og går længere tid med en sygdom inden de søger læge, blandt andet fordi det at søge hjælp og være sårbar, i så mange år har været et tegn på svaghed i den maskuline kultur. Billedet og accepten af manden som en sårbar og skrøbelig skabning bliver mere accepteret i samfundet, og man begynder at søge efter løsninger, der på samfundsbasis kan hjælpe mandekønnet ud af den stigmatisering, som var et resultat af den klassiske maskulinitets dominans. Denne samfundstendens afspejles også i hiphoppen, hvor sårbarhed, følsomhed og kærlighed i stigende grad bliver en del af diskursen, hvilket vi blandt andet ser hos LOC, Jokeren, Clemens og Niarn i 10’erne. Samfundets italesættelse og accept af manden som sårbar og skrøbelig, åbner altså ligeledes op for en accept af skrøbelighed og sårbarhed i hiphoppen.

Men samtidig med diskursen om mandekønnet som ”det svage køn” vinder indpas i samfundet, så dukker diskursen om ”tabermanden” også op. Tabermanden får en offerrolle i den offentlige debat, og indebærer eksempelvis single mænd. Denne diskurs om tabermanden ses også afspejlet i hiphoppen, hvor eksempelvis LOC, Niklas og Topgunn skriver sig selv ind i en offerrolle i deres tekster, hvilket blandt andet var med til at afføde den helt nye genre indenfor hiphoppen; klynke-rappen. Det er altså tydeligt at se, hvordan diskursen om tabermænd og svage mænd, er blevet overført til hiphoppen, hvor machomanden med hårde ”no-bullshit”-attituder nu synger om, hvordan han er blevet offer for en kvindes kolde hjerte. Tabermandens og klynke-rappens eksistens i hiphoppen er ydermere blevet påvist af Mads Krogh og Birgitte Stougaard Pedersen, som også, gennem deres analyser af dansk hiphop, har argumenteret for eksistensen af klynkeri og offertendenser i hiphoppen, samtidig med, at der er blevet mere plads til følelser og kærlighed.<sup>271</sup>

Den stigende tilstedeværelse af klynk og ofre i dansk hiphop, kan altså på mange måder ses som en afspejling af samfundets accept af den følsomme og sårbare mand som type. Samfundets fokus på og stigende accept af den klassiske maskulinitets negative påvirkning af manden, eksempelvis hans dårligere helbred, højere selvmordsprocent, dårlige krisehåndtering osv. har yderligere medført en

---

<sup>271</sup> Krogh og Pedersen 2011 og Stougaard Pedersen

accept af den svage og sårbare mand i dansk hiphop. Det er ikke længere et tabu eller et feminint træk, at udtrykke sine følelser eller opleve en personlig krise, og derfor er det heller ikke længere et tabu at fremstille disse sider i hiphoppen.

#### **7.4 Perkerrappen – er ghettdanskeren den nye antihelt?**

Et element der er slående ved den danske hiphops udvikling, er konceptet om antihelten. I midten af 1990'erne dyrkede Humleridderne og Østkyst Hustlers drengerøvens og hyldede antihelten, hvilket på mange måder afspejlede den positive dyrkelse af drengerøven, og hans evige status som antihelt, der fandt sted i samfundet. At være drengerøv og antihelt blev opfattet som noget positivt, og blev derfor også dyrket som sådan i hiphoppen. I 00'erne forsvandt en decideret dyrkelse af antihelten, og i stedet blev den utilpassede hiphopper dyrket som et symbol på klassisk maskulinitet. De seneste fire-fem år er en ny antihelt dog dukket op i den danske hiphop, nemlig ghettdanskeren. Navne som Ukendt Kunstner og Sivas repræsenterer marginaliseret gruppe i samfundet, og dyrker deres rolle som repræsentanter for denne gruppe aktivt, med det formål, at ændre på samfundets negative diskurs om indvandrere. Det er en vigtig pointe i denne sammenhæng, at antihelten i 1990'erne blev dyrket som noget positivt, både i samfundet og i hiphoppen, mens den nye antihelt, ghettdanskeren, i højere grad er repræsentant for en modkultur og er forbundet med en negativ diskurs i samfundet.

Dette skifte der har fundet sted i diskursen om antihelte, og definitionen af antihelte, kan ses som et udtryk for den skiftende holdning til forskellige mandegrupper og -typer i samfundet. Den positive dyrkelse af drengerøven i midten og slutningen af 1990'erne, som allerede forsvandt ud af hiphoppen i de tidlige 00'er, kan ses som et udtryk for, at drengerøven blev accepteret som en del af mandebilledet. Antihelten blev helten, og forsvandt ud af billedet. I stedet for dyrkelsen af antihelten, gik hiphoppen back to basics om man så må sige, og koncentrerede sig om, at agere modkultur og fokusere på den utilpassede hiphopper, hvilket er klassisk for hiphopgenren. I takt med, at ghettdanskere, såsom Sivas, er blevet en del af populærkulturen og har fået en stemme, er indvandrerens blevet den nye antihelt. Det faktum, at en marginaliseret kultur, og del af maskulinitetsbilledet i Danmark, har fået mere taletid i hiphoppen, og at indvandrerens nu fremstilles som antihelt, kan være symptomatisk for to ting: 1) den marginaliserede indvandrerens maskulinitet er ved at blive mere accepteret i Danmark, og 2) indvandrerens maskulinitet er stadig marginaliseret og forbundet med en negativ diskurs i samfundet. Netop fordi hiphoppen som genre er udtryk for modkultur, hvor marginaliserede grupper kan udtrykke sig, kan fremkomsten af ghettdanskeren og indvandrerens i dansk hiphop ses som et tegn på, at indvandrerens stadig er en marginaliseret del af samfundet. Dette synspunkt bakkes også op af det faktum, at både diskursen hos Sivas og hos Ukendt Kunstner er samfundskritik.

Perkerrappen og ghettodanskeren i dansk hiphop afspejler altså, at indvandrere mænd, som gruppe, stadig er marginaliseret i samfundet. Mit bud er, at ghettodanskeren fortsat vil fungere som antihelten i dansk hiphop, indtil vi i samfundet begynder at se en stigende grad af accept for ghettodanskeren som en del af maskulinitetsbilledet. Ghettodanskeren vil fortsat være antihelten, så længe indvandrerne opfattes som en marginaliseret modkultur i samfundet.

Diskussionen har indtil videre påvist, at dansk hiphop i overvejende grad afspejler samfundets udvikling i forestillingerne om manderoller og maskulinitet. Udviklingen fra klassisk maskulinitets hegemoni, til den mere mangfoldige og nuancerede maskulinitet, har fundet sted både i samfundet og i hiphoppen. Men enkelte elementer, som endnu ikke er blevet diskuteret, nuancerer denne foreløbige konklusion, og præsenterer et mere kritisk standpunkt af diskussionen.

### **7.5 Den klassiske maskulinitet lever stadig**

Trods hiphoppens afspejling af samfundets udvikling af den mangfoldige maskulinitet og de nuancerede manderoller, så eksisterer den klassiske maskulinitet stadig i dansk hiphop. Offerroller, følsomme kærlighedserklæringer og dybe refleksioner til trods, så lever machomanden og drengerøven stadig videre i hiphoppen, til trods for, at det i dag er den mere mangfoldige maskulinitet der er den dominerende og mest dyrkede i samfundet. Navne som Kidd og Vild Smith er eksempler på, at den klassiske maskulinitet stadig dyrkes i hiphoppen, og at elementer såsom konkurrencementaliteten, sexismen og den følelsesmæssige selvdisciplinering, som udtrykkes gennem total undvigelse, stadig eftertrages og påvirker diskursen i hiphoppen. Forklaringen på, at den klassiske maskulinitet har overlevet i hiphoppen, og ikke er forsvundet i takt med, at mangfoldighedsmanden er blevet det nye ideal i samfundet, kan være, hiphopkulturens historiske udgangspunkt og rolle, som repræsentant for den hypermaskuline kultur. Selvom samfundets forestillinger om manderoller og maskulinitet ændrer sig, så er hiphoppen stadig præget af den hypermaskuline tradition og, der fra begyndelsen har præget og karakteriseret genren.

### **7.6 Nuancerede rappere er gamle rappere?**

Det nuancerede mandebillede i hiphoppen, kan hos nogle af rapperne kædes sammen med en vis aldersmæssig fremskridning, hvilket rejser spørgsmålet, om danske rappere kun bliver mere nuancerede og mangfoldige i deres udtryk når de bliver ældre? Dette spørgsmål berører blandt andre Mads Krogh, som påstår, at sammenhængen mellem de to ting, ofte er overfladisk og misvisende. Han mener blandt andet, ligesom det også er blevet påvist i specialets diskursanalytiske afsnit, at modenheden viser sig i den mere selvrefleksive diskurs, men at tekstuniverset ofte er det samme.<sup>272</sup> Denne påstand er jeg enig i, men synes dog den mangler nuancering. Eksempelvis ser vi hos Jokeren

---

<sup>272</sup> Krogh 2008 s. 136 f.

kærlighedssange, der bevæger sig udenfor det klassiske tekstunivers med fester og selvhævdelse, hvilket altså taler imod Mads Kroghs påstand. Derimod understreger begge aspekter blot, at mangfoldighed netop er det, der kendetegner diskursen om manderoller og maskulinitet, også selvom rapperen bliver ældre. Desuden er et vigtigt argument, når det drejer sig om den manglende sammenhæng mellem mangfoldighed og alder, at tekstuniverset og diskursen hos de unge rappere også er kendetegner ved mangfoldighed, hvilket det jo ikke burde være, hvis mangfoldighed var propositionelt med alder

Overordnet for dansk hiphop og for det danske samfund kan siges, at den klassiske maskulinitet her mistet sin hegemoniske status. Maskuliniteten og manderollerne er blevet nuanceret, både på godt og skidt, og den følsomme, sårbare, reflekterende, lyttende, dybe mand er blevet accepteret, både i samfundet og i hiphoppen. Dog fortæller hiphoppen os også noget om samfundets syn på én bestemt marginaliseret gruppe, som ikke har været en del af samfundets nuancering af maskuliniteten, nemlig indvandrerens. Ghattodanskeren er indenfor de seneste fire-fem år begyndt at dukke op som en antihelt i den danske hiphop, og med ham, også en samfundskritisk diskurs.

## 8. Konklusion

*”Hvis mine tekster er for grove, så er det verden, der skal ændres,  
for det er den, jeg rapper om.”*

Sådan lød den danske rapper Niarns forsvar, da en hård kritik, i begyndelsen af 00'erne, blev rettet mod hans og mange af hans danske kollegaers tekster. Det har derfor været dette speciales formål, at undersøge sammenhængen mellem den udvikling, der de sidste tyve år har fundet sted indenfor dansk hiphop, hvor kønsstereotyper og sexismen er blevet erstattet af klynkende kærlighedssange, og den udvikling, der samtidig har fundet sted i synet på manderoller og maskuliniteter i det danske samfund. For at kunne belyse netop den sammenhæng, har to af specialets tre hovedafsnit været fokuseret henholdsvis på at belyse den udvikling der har fundet sted i forestillingerne og debatten omkring manderoller og maskuliniteter i Danmark i perioden 1996-2015, samt, via en diskursanalyse, at klarlægge den udvikling der har fundet sted i de manderoller og maskuliniteter som gennem diskursen udtrykkes i populære danske hiphopsange. Specialets tredje hovedafsnit indeholdt diskussionen af, på hvilken måde den diskursive udvikling i hiphoppen, kan ses som en afspejling af udviklingen af forestillingerne om manderoller og maskulinitet i samfundet, hvilket også er specialets problemformulering.

Det første hovedafsnit, om manderollernes og maskulinitetens udvikling i Danmark, viste, at der de sidste tyve år er sket et skifte i måden, hvorpå vi danskere tænker og taler om mænd, deres roller og deres maskulinitet. Undersøgelsen viste, at det danske samfund i 1990'erne og årene umiddelbart lige efter årtusindeskiftet, var præget og domineret af den klassiske maskulinitet, som med sin hegemoniske status, fungerede som afsæt for, hvad det ville sige at være en ”rigtig” mand. Den hegemoniske maskulinitet indebar blandt andet en dyrkelse af manderoller, som var kendetegnet ved konkurrencementalitet, følelsesmæssig selvdisciplinering, foragt for svaghed, machoattituder og en tendens til, at definere egen maskulinitet, ved at sætte den i opposition til andre, og mindre accepterede, former for maskulinitet. I disse år blev især manderoller som drengerøven og vildmanden dyrket. I årene efter årtusindeskiftet, blev den klassiske maskulinitets hegemoniske status udfordret af et, fra mændenes side, ønske om, at dekonstruere og nuancere det ensidige billede af manden. Der blev åbnet op for debatten omkring mænds maskulinitet, og der blev taget afstand til det klassiske billede af manden. Mangfoldighed for mandekønnet var målet, og i begyndelsen af 10'erne, var det ensidige billede af manden udvisket, og fra år 2010 og frem kan man for alvor tale om, at den mangfoldige mand udfolder sig. Der har de sidste fire-fem år været en diskurs i samfundet, som, i stedet for dyrke det klassiske maskuline, også handler om mænds svagheder og følelser. Rustningen er taget af og billedet krakeleret, og frem er sprunget den mangfoldige mand, med alt hvad det indebærer.

Specialets andet hovedafsnit, som indeholdt en diskursanalyse af populære danske hiphopsange, viste, at diskursen indenfor den danske hiphop, når det kommer til at udtrykke syn på manderoller og maskuliniteter, også har gennemgået en udvikling siden 1996. I de tidlige år var fokus hovedsageligt på at beskrive drengerøve og stoddere, som besad en naturlig følelse af uovervindelighed og som i udpræget grad var drevet af en konkurrencementalitet, mens der, hovedsageligt efter år 2004/2005, kom et mere nuanceret og mangfoldigt billede af manderoller og maskulinitet til udtryk. Følsomhed, sårbarhed, refleksion og dybde er blevet en del af det univers som rapperne beskriver, ligesom kærlighed også spiller en væsentlig større rolle. Desuden kendetegner det også det aller nyeste hiphop, at indvandrere som en gruppe, har fået taletid, og enkelte unge mænd repræsenterer nu denne marginaliserede del af samfundet, som endnu ikke rigtig er blevet accepteret, som en manderolle i samfundet. Mangfoldighed er altså også det ord, der bedst karakteriserer den udvikling, der er sket i diskurserne om manderoller og maskulinitet indenfor den danske hiphop de sidste tyve år.

Slutteligt, viste specialets diskuterende afsnit, hvilket også giver et svar på specialets problemformulering, at den udvikling der har fundet sted i forestillingerne om manderoller og maskuliniteter i det danske samfund, i høj grad spejles i diskursen om manderoller og maskuliniteter i den danske hiphop. Begge udviklinger er kendetegner ved mangfoldighed, og ved en stigende nuancering og dekonstruktion af mandekønnet. I takt med, at flere manderoller og former for maskulinitet accepteres i samfundet, jo flere former kommer der til udtryk i hiphoppen. Både den følsomme og sårbare mand, den reflekterende mand, tabermanden, i form af offerrollen, er repræsenteret af hiphoppen i dag, hvilket er en tendens, der er steget proportionelt siden midten af 00'erne. Så for at vende tilbage til Niarns påstand om, at den danske hiphop afspejler den virkelighed den er en del af, så har dette speciale vist, at påstanden er sand – danske hiphopsange afspejler det danske samfund, i hvert fald når der gælder manderoller og maskuliniteter. Men diskussionen viste også, i spørgsmålet om ghettodanskeren, at hiphoppen kan adressere nogle problemstillinger, som endnu ikke for alvor er kommet på dagsordenen i debatten om maskuliniteter i Danmark. Konklusionen på dette speciale kan derfor ganske kort formuleres således: danske hiphopsange afspejler det danske samfund – den danske mand er blevet mangfoldig, så det samme er den danske hiphop.



## 9. Litteraturliste

**Andersen 2015:** Andersen, Malene Tabart Lehmann, *Ukendt Kunstner: "Vi sidder og piller navle, spiser stegt flæsk og har det sygt overdrevet over os selv"*, i Politiken 2015 (<http://politiken.dk/ibyen/koncert/ECE2575913/ukendt-kunstner-vi-sidder-og-piller-navle-spiser-stegt-flaesk-og-har-det-sygt-overdrevet-over-os-selv/>)

**Bartfai 2013:** Bartfai, Lisa, mfl., *Mandens byrde. Moderne mænd, nye pespektiver*, Informations Forlag 2013

**Ebdrup 2011:** Ebdrup, Niels, *Danske rappere laver klynke hiphop*, fra Videnskab.dk 2011 (<http://videnskab.dk/kultur-samfund/danske-rappere-laver-klynke-hiphop>)

**Fairclough 2015:** Fairclough, Norman, *Language and power*, third edition, Routledge 2015

**Giese 2009:** Giese, Ditte, *Supergruppen Selvmord klynkeri for meget*, I Politiken 2009 (<http://politiken.dk/kultur/musik/cd-beat/ECE835926/supergruppen-selv-mord-klynker-for-meget>)

**Hedberg 2013:** Hedberg, Sofia, *Wut is wut – en studie av maskuliniteter och sexualiteter inom hiphop-genren*, Uppsala Universitet 2013 (<http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:629564/FULLTEXT01.pdf>)  
<http://www.uia.no/nyheter/disputerer-paa-svart-maskulinitet-i-hip-hop-videoer>

**Holm 2000:** Holm, Adam, mfl. (red), *Hvordan mand*, Tiderne Skifter, København 2000

**Jensen 2005:** Jensen, Andrew, mfl., *Hitlisten – alt om 2.015 hits på Tjeklisten*, Gyldendal 2005

**Jones 2012:** Jones, Rodney H., *Discourse Analysis – a resource book for students*, Routledge 2012

**Jørgensen og Phillips 1999:** Jørgensen, Marianne Winther og Phillips, Louise, *Diskursanalyse – som teori og metode*, Roskilde Universitetsforlag 1999

**Kohl 2000:** Kohl, Ulrik Sebastian, *Selvfede sølle pikdyr i Pikstormerne*, Informations Forlag 2000, s. 37-41

**Krogh 2008:** Krogh, Mads, *Definitionen af en stodder i Hiphop i Skandinavien*, Aarhus Universitetsforlag 2008, s. 127-155

**Krogh og Pedersen 2008:** Krogh, Mads og Stougaard Pedersen, Birgitte (red.), *Hiphop i Skandinavien*, Aarhus Universitetsforlag 2009

**Krogh og Pedersen 2011:** Krogh, Mads og Pedersen, Birgitte Stougaard, *Verbale klask, klagen og klynk – retoriske strategier mellem hardcore og "klynke-rap"* i Danish Yearbook of Musicology, Vol. 38, 2011 s. 57-73

**Køster-Rasmussen 2004:** Køster-Rasmussen, Janus, *Vi er ikke sexister, bitch!* i Politiken 2004 (<http://politiken.dk/kultur/ECE99730/vi-er-ikke-sexister-bitch>)

**Møller 2009:** Møller, Rikke, *Eminem – flertydige maskulinitetsdannelser mellem gangsterrap og mainstream ungdomskultur*, 2009 (<https://tidsskrift.dk/index.php/KKF/article/viewFile/44329/84108>)

**Nielsen 2002:** Nielsen, Lotte, *Manden som køn – en analyse af mandens position i kønsdebatten omkring 2000 med fokus på Hvordan mand og Pikstormerne samt perspektivering til 70'ernes kønsdebat*, speciale fra Århus Universitet 2002

**Poulsen 2012:** Poulsen, Jørgen, *Mænd og ligestilling* til Kvininfo's Webmagasin, 2012 (<http://kvininfo.dk/webmagasinet/maend-og-ligestilling>)

**Qvotrup Jensen 2008:** Qvotrup Jensen, Sune, *"8210-cent, Perker4livet og Thug-gangsta i Hiphop i Skandinavien*, Aarhus Universitetsforlag 2008, s. 23-49

**Reinicke 2002:** Reinicke, Kenneth, *Den hele mand – manderollen i forandring*, Schönberg 2002

**Reinicke 2013:** Reinicke, Kenneth, *Mænd – køn under forvandling*, Univers 2013

**Sandve:** Sandve, Birgitte, *Rap og iscenesetjing av maskulinitet* ( <http://www.rockheim.no/wp-content/uploads/Birgitte-Sandve.pdf>)

**Skyum-Nielsen 2006:** Skyum-Nielsen, Rune, *Nr. 1 – dansk hiphopkultur siden 1983*, Informations Forlag 2006

**Stougaard Pedersen:** Stougaard Pedersen, Birgitte, *Hiphop og kærlighed? Den romantiske kærligheds vilkår i danske rap-tekster* fra den digitale antologi kærlighedshistorier.dk (<http://www.xn--krlighedshistorier-oub.dk/assets/Tekster/Stougaard.pdf> og/eller <http://www.xn--krlighedshistorier-oub.dk/Stougaard.htm>)

**Strandvad 2004:** Strandvad, Sara Malou, *Hvordan ryster man røven som en so?* kronik i Politiken 2004 (<http://www.information.dk/100372>)

**Sørensen 2000:** Sørensen, Niels Ulrik (red.), *Pikstormerne*, Informationsforlag 2000

**Vereide 2011:** Vereide, Silje, *Kunsten å være norsk – produksjon av kjønn og etnisitet i norske hiphoptekster*, masteropgave fra Institutt for tverrfaglige kulturstudier, Senter for kjønnsforskning, NTNU i Trondheim (<https://www.ntnu.no/documents/3037511/10085833/Masteroppgave+Silje+Vereide.pdf/372c14ba-2cd6-4eac-838d-396be53b8b24>)

## 9.1 Online artikler fra Gaffa

Gaffa 1: <http://gaffa.dk/artikel/6238?ref=camefromrelatedleft>

Gaffa 2: <http://www.tjeck.dk/topgunn-har-det-stramt-med-kaereste-veninder>,

Gaffa 3: <http://gaffa.dk/anmeldelse/83832>,

Gaffa 4: <http://gaffa.dk/nyhed/56264>,

Gaffa 5: <http://politiken.dk/kultur/musik/cd-beat/ECE2160416/sej-hiphopkomet-udgiver-baskekaev-ep>

Gaffa 6: <http://gaffa.dk/live/event/148400>

Gaffa 7: <http://gaffa.dk/artikel/88153>

Gaffa 8: <http://gaffa.dk/anmeldelse/15031?ref=camefromrelatedleft>

Gaffa 9: <http://gaffa.dk/artikel/13069>

Gaffa 10: <http://gaffa.dk/anmeldelse/27987>

Gaffa 11: <http://gaffa.dk/anmeldelse/83832>

Gaffa 12: <http://gaffa.dk/anmeldelse/84154>

Gaffa 13: <http://gaffa.dk/nyhed/79670>

## 10. Diskografi

Clemens: Byen sover

Clemens: Ingen kender dagen

Clemens feat. Kato: Fuck hvor er det fedt at være hiphopper

Clemens: Tog det som en mand

Clemens: Har du noget at sige

Clemens: Øjenåbner

Den gale pose: Spændt op til lir

Den gale pose: Den dræbende joke

Den gale pose: Definitionen af en stodder

Humleridderne: Får hvad du kan ta'

Humleridderne: Humle bringer hyggen

Humleridderne: Sommerklar

Jokeren: Havnen

Jokeren: Sulten

Jokeren: Det ku' ha' været dig

Jokeren: Godt taget

Jokeren: Gravøl

Jokeren: Gå væk

Jokeren: Sig ja

Jokeren: Kun os to

Kidd: Ik lavet penge

Kidd: Brunt øje

Kidd: Fetterlein

Kidd: Ryst Pagne

LOC: Undskyld

LOC: Frk. Escobar

LOC: Du gør mig

LOC: Hvorfor vil du ik?

LOC: Bare en pige

LOC: Superbia  
LOC: XxxCouture  
LOC: Ung for evigt  
LOC: Langt ude  
LOC: Momentet  
LOC: Noget dumt  
LOC: Helt min egen  
LOC: Marquis

Niarn: Dobbelt A  
Niarn: Kommer aldrig igen  
Niarn: Ingen tårer, ingen ord

Niklas: Ikke mer' mig  
Niklas: Veninder  
Niklas: Top Swag

Sivas: D.a.u.d.a  
Sivas: Det gode liv

Suspekt: Proletar  
Suspekt Klaus Pagh  
Suspekt: Søn af en pistol  
Suspekt: Bollede hende i går

Topgunn: Tilbud  
Topgunn feat. Kato: Dumt på dig  
Topgunn: Man kan ikke stole på en pige med en lille røv  
Topgunn: Kongens have  
Topgunn: 6 liter  
Topgunn: Veninder

Ukendt Kunstner: Neonlys  
Ukendt Kunstner: Alting/Ingenting  
Ukendt Kunstner feat. Sivas: Stein Bagger

Vild Smith: Gør det godt

Vild Smith Det ik' sket

Østkyst Hustlers: Han får for lidt

Østkyst Hustlers: Hustlerstil

Østkyst Hustlers: Penge ind på torsdag

Østkyst Hustlers: Håbløs

Østkyst Hustlers: Kyssesvinet

Østkyst Hustlers: Står her endnu